Erwin Panofsky

Estudios sobre iconología



En el estudio preliminar de esta obra el autor expone las ideas generales que sirvieron de marco a sus trabajos: la diferencia entre iconografía e iconología, la distinción entre forma, idea y contenido, el carácter humanista que deber asumir la Historia del arte, etc. Los cinco capítulos restantes muestran el singular talento de Panofsky para organizar un vasto material de conexiones temporales y culturales en síntesis concretas: la pintura de Piero di Cosimo, las diversas representaciones del tiempo en la figuración clásica, medieval y renacentista, las variantes de la imagen de Cupido, el movimiento neoplatónico en Florencia y el norte de Italia durante el «Quatrocento» y su posterior influencia sobre Miguel Angel.



Erwin Panofsky

ESTUDIOS SOBRE ICONOLOGÍA

ePub r1.0

Titivillus 04.04.17

Título original: *Studies in Iconology*
Erwin Panofsky, 1962
Traducción: Bernardo Fernández
Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2



Conversión a pdf: FS, 2021





Tiepolo. *Tiempo, Presente y Futuro*.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN A PANOFSKY (ICONOLOGÍA E HISTORIA DEL ARTE)

Al escribir unas páginas de introducción a la primera traducción que en España aparece de un libro de Erwin Panofsky no puedo decir si mi satisfacción es mayor que mi sonrojo. Porque sonrojo debe producir a quien honestamente ha dedicado su vida de escritor y de profesor a la historia del arte, a lo largo de los azarosos decenios que ha atravesado un español de vocaciones humanísticas durante el periodo de su existencia, el hecho de que ninguna editorial ni ningún colega de mi país hayan sentido la necesidad de dar a conocer entre nosotros la obra de Panofsky, acaso el historiador del arte de más talento, sabiduría y dotes de toda su generación. Si la vitalidad cultural de España hubiera sido normal y si los estudios de arte hubieran tenido en nuestro país un desarrollo y una salud deseables, en los años a que me refiero, el nombre de Panofsky debería ser familiar a los· estudiantes y estudiosos españoles y estarían traducidos a nuestra lengua una decena de sus libros más universales.

Después de la primera generación de maestros universitarios españoles de esforzada y meritísima labor: Cossío, Gómez-Moreno, Tormo, verdaderos precursores de nuestra disciplina en España (antes no había habido sino eruditos y arqueólogos) la convicción, por ellos predicada, de la necesidad de que había que conocer e investigar a fondo la historia del arte de nuestro país, aún sin construir, hizo que las generaciones siguientes tratasen de cumplir con tan evidentes deberes, pero esta absorbente dedicación exclusiva produjo un clima de reclusión un tanto provinciano en la aportación menuda, desentendida de las síntesis, de la curiosidad por el arte no español, de las ideas generales y las cuestiones teóricas, sin las cuales la historia se

convierte en un fichero catalográfico. Es evidente que el esfuerzo de un par de generaciones ha hecho avanzar notablemente la historia del arte español, avance en el que ha contado no escasamente la contribución de investigadores de otras naciones. Pero esta atención a lo propio e inmediato ha enrarecido un tanto la atmósfera de estos estudios en España y nos ha mantenido al margen de las corrientes universales y de las ideas renovadoras de estas disciplinas, cada vez más ricas, complejas y de mayor ambición humanística. A tal reclusión han colaborado de modo importante la pobreza de nuestras bibliotecas, de la producción bibliográfica española y la escasez y miseria de las pensiones para ampliar estudios fuera de España, así como la parcialidad y favoritismo en otorgarlas.

Pues, en último caso, descontadas las perturbaciones traídas por nuestras discordias y las guerras en que nuestro tiempo ha sido pródigo y que han dañado especialmente a las humanidades, hay que decir que, en su campo, para despertar vocaciones y abrir horizontes a su desarrollo es suficiente, muchas veces, la lectura de los libros más originales y estimulantes, ricos en sugestiones y pensamiento, el conocimiento amplio de la bibliografía internacional, seleccionada con tino y criterio. La fecundación que esta comunicación puede producir entre los jóvenes, no resecados por la acción letal de métodos rutinarios, es insustituible. También eso nos ha faltado. Sin buenos libros y sin ideas rectoras es inoperante la creación —en el papel— de Departamentos especiales de Arte en las Facultades de Letras, secciones que, por carencia de especialistas que puedan cubrir la vasta carta de las enseñanzas anunciadas en los programas, resultan pura fachada a la que no corresponde nada real detrás. Muchos años pasarán antes de que puedan corregirse tan enfáticos errores.

Creo, sinceramente, que lo único que, entretanto, puede hacerse —aparte iniciativas estatales de las que no espero mucho por ahora y que a mí no me incumbe planificar— es tratar de llenar los huecos, a veces llamativos, que la falta de buenos libros en lengua española nos hace padecer, fomentando, en primer término, la traducción de las

obras fundamentales de los grandes historiadores del arte del pasado o del presente cuya lectura será siempre necesaria para una formación cabal, a nivel internacional concebida. Pues no hay que hacerse ideas erróneas sobre la inutilidad de esta tarea por el hecho, más supuesto que real —hoy por hoy— de que el conocimiento de las lenguas extranjeras capitales haya hecho progresos notables entre nuestros estudiantes. Aunque el hecho fuera cierto, al estudiante o al estudioso español no le es fácil la adquisición o la consulta en España de esos libros señeros a que aludo, aunque fuera capaz de leerlos en su lengua original. El retraso de las bibliotecas españolas es cada día más difícil de recuperar; de la producción pasada, los libros no actuales o agotados son de muy difícil adquisición y costosos en extremo. Y de la producción contemporánea solo escasos ejemplares de esos libros capitales a que me refiero llegan a las bibliotecas o a los libreros españoles. Los pocos que importa el comercio de libros extranjeros, todavía muy reducido en España, desaparecen rápidamente, y no siempre para ser adquiridos por las Bibliotecas públicas; casi nunca son repuestos por los libreros y desde ese momento las dificultades para conseguirlos son extremas. De mí sé decir que, cuando he podido, a lo largo de mi vida, rellenar huecos de este orden en mi biblioteca personal he tenido que aprovechar viajes fuera de España para conseguir libros que nunca había encontrado en librerías o Bibliotecas de mi país. Por otra parte, los libreros anticuarios en España, además de escasear, apenas suelen interesarse sino por el bibliófilo rico o caprichoso y pocas veces se molestan en ayudar al profesor o al estudiante a buscar un libro que no sea del dominio común o de elevado precio.

La conclusión es bien clara; hay que traducir, traducir las obras capitales y clásicas de la historia del arte para incorporarlas al acervo de una cultura superior en nuestro país. Y esas obras, muchas veces ya publicadas en sus idiomas originales en ediciones populares, no necesitan ya de lujosas presentaciones porque en ellas lo que importa no es el caro ropaje editorial, sino, sobre todo, el contenido.

Confieso que, por mi parte, he intentado convencer, sin éxito, a algunos editores responsables de Madrid de que era una tarea beneficiosa para nuestra cultura emprender esta biblioteca de traducciones de clásicos de la historia del arte. Por ello, para no atribuirme ajenos méritos, debo declarar que la publicación de este libro que el lector tiene ahora en sus manos no ha sido iniciativa mía, aunque el editor me haya conferido el honroso encargo de revisar la traducción y de hacerla preceder de este prólogo. Necesario era que el nombre y las ideas de Panofsky comenzasen a hacerse familiares a los lectores españoles interesados en estos temas; la publicación de esta obra me hace confiar en que algún día puedan ver la luz otras del mismo autor, acaso más importantes que ésta misma, y quizá los textos de esos clásicos, alemanes en su mayor parte, que no han logrado hasta ahora versión española. La lista completa sería larga, pero he de decir que me refiero principalmente a las obras capitales de Grimm, de Thaussing, Wickhoff, Riegl, Dvorak, Schlosser, Dehio, Bode, Warburg, Thode... y tantos otros que para nada figuran en los catálogos de las editoriales de nuestro país, ni de las que suele hablarse, que yo sepa, en las cátedras universitarias, hoy integradas en flamantes departamentos.

No es incongruente esta previa lamentación, al presentar este libro de un sabio historiador del arte que de manera brillante y explícita ha afirmado su noble profesión de fe al considerar su disciplina como esencialmente humanística frente a corrientes que han proliferado excesivamente desde el siglo pasado, acaso a favor de muy razonables necesidades instrumenta/es, pero que han dado la primacía a actividades atribucionistas y catalográficas. Que son ciertamente útiles, pero que, cultivadas con exclusividad, favorecen al estrechamiento del horizonte de los jóvenes que advienen a este campo de la historia artística, hasta el punto de reducirlo a la formación de inventarios y *catalogues raisonnés* y aun de hacer sentir a muchos la impura y tentadora atracción del venal *expertissage*. Panofsky ha proclamado a todos los vientos que la historia del arte no es concebi-

ble, en su más alto sentido, sin una abierta y generosa relación con la historia integra, con la teoría y la estética, con la filosofía y la cultura toda. La obra de arte es una entidad de la que parten, como los filamentos de las neuronas, conexiones con las creencias, las ideas, la situación histórica de los hombres que las crearon. Y el historiador no puede prescindir de esas conexiones si no quiere quedarse en las manos con un seco residuo, deshecho en polvo el impulso creador que sirve de explicación a la existencia de la obra de arte misma y al goce intelectual del que la estudia o la contempla. Los historiadores eleáticos —permítasenos usar libremente de este adjetivo— que, como Zenón, se obsesionan por la dicotomía *ad infinitum* de lo que es un proceso vivo y en marcha, dejan de percibir, al miopizar su campo de visión, toda la compleja riqueza contenida en la obra de arte como producto de la historia, cuya ley, como dijo Ortega, es el *cambio* y la percepción del cual nos proporciona el sentido *situacional* de su intrínseco significado como tal obra de arte.

* * *

En el epílogo a una miscelánea colección de estudios sueltos, titulada por Panofsky *Meaning in the visual arts* el autor recordaba la frase de un escritor americano en la que se afirmaba que la lengua nativa de la historia del arte era el alemán. Ello fue cierto hasta la segunda guerra mundial; entonces, los prejuicios raciales y la intolerancia nazi eliminaron de la Universidad germánica a los profesores que no podían exhibir patente de *limpieza* de sangre aria; la historia se repite y ahora no fue el inquisitorial criterio religioso, sino los prejuicios de un régimen más bien anti-cristiano los que hubieron de imponerse: el mito irracional de la pureza racial de los arios. Muchos historiadores del arte, los mejores, en varios casos, que tenían en sus venas —como Cristo— sangre hebrea, fueron forzados a dejar sus cátedras y emigrar, evitando así el inhumano destino que sufrieron los que no pudieron hacerlo. Emigraron, en su mayoría, a América, donde los más, encontraron acogida liberal y generosa. Este fenómeno migratorio, sino de nuestra época, vino a favorecer enorme-

mente el desarrollo de la historia del arte en los Estados Unidos, cuyas universidades tenían ya una joven y honrosa tradición en estas disciplinas. El cetro de estos estudios pasó ahora de Alemania a la América del Norte y, desde entonces, buena parte de la producción más importante en estas disciplinas ha sido publicada en inglés, lengua que ha pasado en los últimos decenios a suceder al alemán en la hegemonía de este campo de la historia. Panofsky comenzó a publicar sus investigaciones en lengua alemana porque en Alemania nació y allí hubo de formarse, pero la parte más considerable de su obra madura, en lengua inglesa ha aparecido después de su definitivo establecimiento en los Estados Unidos.

Erwin Panofsky, que murió en América el 14 de marzo de 1968, nació en Hannover el 30 de marzo de 1892. En Berlín estudió la segunda enseñanza, cursando luego en varias universidades alemanas, hasta graduarse en Friburgo en 1914. Sus biógrafos nos dicen que su primera dedicación fue la lengua sánscrita, pero ya su tesis doctoral se ocupó de la teoría del Arte en Durero, tema al que habría de volver en varias ocasiones a lo largo de su vida. Su principal maestro fue Aby Warburg, quien le atrajo al campo de sus estudios iconográficos preferidos, adscribiéndole a sus investigaciones y a la Universidad de Hamburgo, en la que comenzó a enseñar en 1921[1] *y donde llegó a ser numerario desde 1926.*

No me entretengo en reseñar las principales publicaciones de Panofsky, muchas de las cuales aparecen mencionadas en la bibliografía que en este volumen se contiene[2]*. Su pasmosa erudición, si es que tal denominación no menoscaba la vitalísima sabiduría que alienta en todos sus escritos, asombra. Las lenguas antiguas, las literaturas clásicas, los textos más recónditos de la Edad Media, la historia del arte occidental toda, desde lo clásico a lo moderno, las implicaciones teóricas o filosóficas del arte de cada época, la refinada indagación de la significación iconográfica de las obras de arte..., todo lo abordó con magistral dominio y genial soltura inspirada. Los que le trataron*[3] *dicen que su capacidad de estudio y su omnívora curiosidad no*

le apartaron de los goces de la vida y del gustoso cultivo de la amistad. Era, nos dicen, un ejemplo vivo de integración humana llena de riqueza; sus amigos, con equívoca abreviatura, le llamaban Pan. Por otra parte, sus dotes de expositor y su capacidad de síntesis eran extraordinarias y sus ciclos de conferencias en las Universidades o Colleges americanos eran escuchados apasionadamente y enseguida solicitados para su publicación en libro.

Harto compleja es la posición de Panofsky ante la Historia del Arte para que pueda ser resumida en unas páginas, pero, en principio, podríamos decir que su actitud está dentro de la reacción contra la consideración excesivamente enfocada a la pura historia del proceso de las formas, tal como Wolffiin la representa. Panofsky abogó, desde el principio de su carrera, por una consideración íntegra de la obra de arte, más afín a las interpretaciones de Riegl o Dvorak, que en otros escritos me he atrevido a calificar de Psicohistoria. Los cambios en la voluntad artística, sin dejar de poseer intrínsecas exigencias están en íntima relación con los cambios en la Weltanschauung.

Lo propio de Panofsky es la atención, manejada con agudeza magistral, a las conexiones entre fenómenos históricos muy complejos e intrincados, tanto en el campo de lo puramente estilístico como en el de las significaciones, entre las categorías formales y la matización que comportan en el pensamiento coetáneo; su estudio sobre la arquitectura gótica y el escolasticismo es un ejemplo insuperable de la percepción de sutiles y válidas relaciones entre campos culturales pocas veces puestos en conexión. Y en esta interpenetración reside siempre el secreto de los avances de la ciencia y el pensamiento. El ejemplo de Warburg le adentró en la profundización de estas conexiones entre imagen y significación, entre lo que ha solido llamarse la forma y el contenido: «En una obra de arte, escribe Panofsky[4], la forma no puede separarse del contenido; la distribución del color y las líneas, la luz y la sombra, los volúmenes y los planos, por delicados que sean como espectáculo visual, deben entenderse también co-

mo algo que comporta un significado que sobrepasa lo visual». Me lleva esta cita a decir que para el que no conozca la obra de Panofsky, sus lecturas del maestro deberían comenzar por el libro del que extraigo esta cita, el ya mencionado Meaning in the visual arts*, miscelánea de trabajos en su mayor parte publicados en inglés, aunque algunos lo fueron originariamente en alemán. Contiene este libro algunos escritos capitales para conocer al autor y entrar en relación con el nódulo de su posición como historiador del arte. Me referiré, en primer término, al ensayo titulado* Three decades of art history in the United States. Impressions of a transplanted european*, que deberían conocer los jóvenes españoles que sientan vocación por la historia del arte y que experimenten sincero deseo de emanciparse de muchos prejuicios que han dominado excesivamente entre nosotros. Tiene, además, una primera parte autobiográfica en la que el autor explica las circunstancias que le obligaron a profesar en América y que tan comunes son con tantos otros universitarios europeos que buscaron cobijo en los Estados Unidos. Panofsky, numerario en Hamburgo, había sido invitado en 1931 a América como profesor visitante de la Universidad de Nueva York. En América estaba al subir al poder el partido nazi en 1933. Las oscuras perspectivas que ello abría sobre la Universidad alemana, y la raza hebrea del profesor de Hamburgo le decidieron a renunciar a su cátedra y establecerse en América*[5]*, donde obtuvo en 1935 un puesto permanente en el «Institute for Advanced Study» de la Universidad de Princeton, donde hallaron acogida otros sabios de Europa destacados en sus respectivos campos como Einstein, De Tolnay o nuestro Américo Castro, poco después. Islotes de ciencia del viejo continente pudieron salvarse y continuar su trabajo en aquel propicio rincón de New Jersey, hallando lo que es el ideal para un hombre de estudio: tiempo y medios para el trabajo, paz, una magnífica biblioteca y libertad de movimientos para sus investigaciones. Fue, como el mismo Panofsky dijo: «su expulsión al Paraíso». Panofsky, con sus cursos, sus conferencias, sus libros y discípulos ejerció una positiva influencia en la*

orientación de la escuela histórico-artística de Norteamérica que ya tenía, desde hacía decenios, una entidad positiva[6]*. Es la introducción a* Meaning in the visual arts *la que nos define claramente la posición de Panofsky ante la historia del arte. Versa este capítulo inicial sobre* La historia del arte como disciplina humanística[7] *y no solo merece la pena, sino que es indispensable para entender bien la obra de Panofsky, dar una idea al lector de este libro de lo que este ensayo contiene, precisamente por no estar incluido en la primera traducción del autor que aparece en España. De nuevo encarezco su lectura y meditación a todo joven que sienta la atracción de la historia del arte entre nosotros.*

Comienza Panofsky relatando una conmovedora anécdota de Kant quien, nueve días antes de morir, usó ante su médico, la palabra humanidad en su pleno sentido complejo. Porque el término humanitas *comporta dos sentidos: el que alude a la oposición entre lo que es ser hombre y lo que es inferior a ser hombre, y el que se refiere a lo humano como limitación. Lo humano oscila —y esa es su grandeza y su destino— entre lo infrahumano y lo sobrehumano.* Humanitas*, como valor, fue algo formulado por Cicerón, la cualidad que corresponde al* homo humanus*frente al bárbaro que carece de* pietas *y educación, de respeto por los principios morales, cualidad adscrita a la gentil alianza de saber y urbanidad que podría designarse, si no estuviera tan desacreditada, por la palabra cultura. Para la Edad Media* humanidad *era opuesta a* divinidad *más que a* barbarie*. Por boca de Marsilio Ficino el Renacimiento se expresa cuando define al hombre como «alma racional que participa de la inteligencia de Dios, pero que se sirve de un cuerpo». Panofsky recuerda un diálogo de Pico della Mirandola «Sobre la Dignidad del hombre» en el que se dice que Dios colocó al hombre en el centro del Universo —no que lo sea— para que tomara conciencia de su situación y supiera decidir por sí mismo, lo que nos lleva a pensar en la* percatación *diltheyana o el saber a qué atenernos de Ortega.*

De estas interpretaciones nació el humanismo*, una actitud basada en la dignidad humana, en el énfasis puesto en los valores específicamente humanos (racionalidad y libertad), así como en la aceptación de las limitaciones humanas (flaqueza, falibilidad, mortalidad), de cuya dúplice conciencia se derivan las dos consecuencias: responsabilidad y tolerancia. Este humanismo es el que hoy, más que nunca acaso, se ve víctima de los más enconados ataques de dos flancos opuestos, primero el de los deterministas que niegan los valores humanos, los autoritarios, hoy especialmente orientados a lo que Panofsky llama la* insectolatría*, la de los adoradores de la colmena, del enjambre dispuesto a seguir cualquier consigna izada como bandera (grupo, clase, nación, raza, secta...); en el otro campo están los estetas, los adoradores del héroe..., aunque sea falso. El hombre que vive hoy según una actitud humanista, en el sentido explicado por Panofsky, se ve combatido por ambos flancos con todo el vocabulario que nuestra época ha adoptado* ready-made*; hereje, desviacionista, revolucionario (o contrarrevolucionario, es igual), individualista inútil o* pequeño burgués… *y recuerda que también Erasmo, el humanista ejemplar, fue denostado a la vez por lo que llamaríamos hoy la derecha y la izquierda de su tiempo: la jerarquía religiosa conservadora o los reformadores extremistas.*

El humanista, dice Panofsky, rechaza la autoridad, pero respeta la tradición, cuya realidad reconoce y estudia amorosamente. El respeto de la Edad Media por la tradición carecía de sentido crítico e histórico; el escolasticismo no distinguía la diferencia básica entre la ciencia natural y las humanidades. Para el humanismo, esta distinción es capital. La naturaleza es el mundo todo asequible a los sentidos, «exceptuando los testimonios que el hombre deja de sí mismo. Pues el hombre es el único animal que deja tras sí esos testimonios que traen a la mente una idea distinta de su mera existencia material, es decir que son signos de un significado. Algunos animales usan signos y fabrican estructuras, pero sin percibir la relación de significación*, ni la relación de* construcción*». Es el hombre el único ser de la crea-*

ción que deja implicada en los testimonios que de él quedan una idea de significación *y una* idea de construcción*; y por ello son* testimonios.

Tales testimonios emergen de la fluencia del tiempo y son objeto del estudio del humanista que es, ante todo, un historiador, no un mero clasificador de hechos como el naturalista; pues algunos especialistas de la historia del arte, dice Panofsky, «parecen incapacitados para reconocer a la vez continuidades y diferencias». De aquí viene el error radical de los que se creen historiadores del arte —por ejemplo, porque este viciado angostamiento se da también en otras ramas de la historia—, solo porque manejan testimonios de su campo de estudio, sin percatarse de la complicación humana de los hechos históricos, ya que los tratan como meros objetos naturales; no es que el científico deje también de manipular, en ocasiones, testimonio humanos —las obras o descubrimientos de sus predecesores—, pero los utiliza como instrumentos que le ayudan a investigar y no como algo que debe ser investigado por sí mismo, pues en cuanto lo haga así el científico se convierte en historiador de la ciencia, es decir, en un humanista.

Los testimonios humanos no envejecen, mientras envejecen las concepciones científicas. La ciencia aspira, al estudiar los fenómenos naturales, a construir un cosmos de naturaleza mientras el humanista trata de extraer de la caótica confusión de los testimonios del pasado un cosmos de cultura o, como Ortega diría, un sistema.

¿Qué tienen de común, en principio, la ciencia y las humanidades? La observación de los hechos y el análisis de sus conexiones. La observación supone en el científico una latente teoría que va a confirmar en la realidad, del mismo modo que el historiador, créalo o no, lleva a su trabajo una idea general previa, más o menos rudimentaria o compleja, según sean su formación y sus talentos. Y así es, porque, en ambos casos, el observador opera, aunque no se dé cuenta, una selección en lo que elige como materia de sus observaciones y que ya por ello le parece especialmente interesante.

Espacio y tiempo son la base de cualquier concepto histórico; todo testimonio humano tiene, pues, que ser situado en el tiempo Y en el espacio (cronología, ubicación). Pero tiempo y espacio carecen de sentido si no están relacionados, imbricados. La fecha de una pintura nada significa en sí misma, pero empieza a cobrar significado cuando a la fecha se añade la localización. La fecha funciona siempre en un contexto histórico. De nada vale decir que un cuadro es de tal escuela, si carecemos de elementos, más o menos firmes, para datarla aproximadamente. En un siglo determinado, por otra parte, surgen obras muy distintas según los lugares y los ámbitos culturales en que aparecen. La misma fecha, el mismo año, tiene un significado diferente referida a Italia o a España, a la India, el África o a la China. Si no hay contextos analizables, la fecha no dice nada, como el estudio de las puras formas tampoco llega a tener sentido sin conocer el lugar y la época en que la obra de arte se produce. Los historiadores del arte español son bien conscientes de que la Giralda almohade de Sevilla y la catedral de Santiago de Compostela fueron creaciones, las dos, del siglo XII, pero pertenecen a contextos culturales muy distintos, aunque se hayan erigido en dos regiones de la misma unidad geográfica. La simultaneidad no tiene sentido si no existe un marco de referencia común para ambos testimonios de la creación humana. Una escultura del África negra puede haberse producido por los mismos años que una estatua de Miguel Angel. La relatividad que los científicos han comenzado a considerar en nuestro siglo era ya tenida en cuenta por los humanistas, en su propio campo, mucho tiempo antes.

Pero la observación vale solamente en cuanto es interpretada y, a su vez, estas interpretaciones deben ser ordenadas en un sistema coherente sin el cual no hay, propiamente, historia, sino, solamente, materiales para una historia, cosa frecuentemente olvidada por muchos especialistas que trabajan afanosa y concienzudamente, pero que no pasan de acarreadores, de peones del edificio de la historia. Con esto no se trata de desdeñar su tarea, sino solo de exigirles algu-

na mayor modestia. El científico usa *instrumentos* para estudiar los hechos; el humanista maneja *documentos* para confrontarlos con los *monumentos* —usada esta palabra en su sentido más amplio— que son objeto de su interés. Entendemos por documento, según Panofsky, todo testimonio en que el hombre ha dejado su huella. Este concepto es, también, relativo: una pintura es un monumento para un historiador del arte; el contrato que la autentifica o el recibo que registra la fecha del pago de su valor es un documento. Pero si hablamos en términos de paleografía los términos se invierten: el monumento es el escrito de contrato o de pago y la obra de arte el *documento* que lo respalda. Es, pues, cuestión de puntos de vista. Un historiador del arte es —continúa Panofsky— un humanista cuyo material de primera mano son las obras de arte. Y si nos preguntamos qué es una obra de arte diremos resumiendo, con Panofsky, que una obra de arte, aún en el caso de que no haya sido creada con propósito de fruición estética, tiene que tener una significación estética (lo que no quiere decir que por ello posea un valor estético) independientemente de que sea buena o mala útil o inútil.

Todos los objetos creados por el hombre son de dos clases: a) vehículos de comunicación, b) utensilios o instrumentos. Pero ambas cosas pueden ser: a la vez, obras de arte. En todos los casos, el elemento forma está presente. El que la forma de un objeto útil llegue a ser, además, artística, es decir, capaz de ser considerada estéticamente depende de la intención —a veces no plenamente consciente— del creador. Pero las intenciones no pueden definirse científicamente y, por otra parte, nuestra actitud respecto al objeto que puede ser contemplado estéticamente o no, depende también de nuestra disposición, nuestra experiencia y nuestra situación histórica. Un ídolo monstruoso del África negra era al ser creado una obra con intenciones mágico-religiosas; hoy es contemplado por el historiador o por el artista con una actitud estética, como una potencial obra de arte; ello nos lleva a recordar el concepto de lo que Malraux llamaba las *metamorfosis* de la obra de arte.

Aunque Croce quisiera negarlo tajantemente, es evidente que podemos distinguir (aunque en nuestra valoración estética ambos aspectos necesiten el uno del otro) entre idea y forma. Cuanto mayor sea el equilibrio entre idea y forma mejor sera revelado el contenido de la obra de arte. El contenido como opuesto a mero asunto es definido por Panofsky, siguiendo a Charles Peirce, como aquello que una obra delata, pero no exhibe. El contenido es, en esta interpretación, como lo que Ortega llamaba lo consabido en el momento de la creación, los supuestos de que parte el artista y que son, para su época, obvios, pero que la historia o la crítica de una época posterior tienen que esforzarse en hacer patentes. Aquí está la diferencia clave entre el científico y el humanista. El científico puede proceder, sin más, al análisis de la materia o el fenómeno que estudia; el humanista «que trata con acciones y creaciones humanas ha de embarcarse en un proceso mental de carácter sintético y subjetivo ya que tiene que revivir las acciones y recrear las creaciones»; en una palabra, en lo que Ortega llamaba la reviviscencia del pasado».

Si nos ocupamos de pinturas, de esculturas, de libros de filosofía, testimonios del hombre de una época y un lugar determinados, es porque esas obras comportan una significación, un sentido. Y esa significación o ese sentido sólo pueden ser aprehendidos reproduciendo los pensamientos o las concepciones estéticas latentes en esos libros o esas obras de arte. El historiador del arte puede estudiar la obra que le atrae sometiéndola a un racional análisis que a veces puede acercarse a la más meticulosa actitud científica, pero su último objeto, claro está, siempre será esa re-creación estética o revitalización intuitiva —son palabras de Panofsky— que supone la apreciación de su calidad.

De aquí la pregunta: ¿Cómo puede constituirse una historia del arte como disciplina sabia si, en último caso, recurrimos a procesos subjetivos e irracionales? No se trata para nada de que los historiadores del arte no puedan y hasta deban utilizar procesos científicos auxiliares en la investigación primaria, en el análisis de los elemen-

tos materiales que son sustentáculo mínimo, pero necesario, de la creación artística —rayos X, análisis químicos de colores o materiales, microfotografías, carbono-14, etc.—. También podemos usar una lente de aumento para estudiar una miniatura sin que tal uso suponga una operación especifica de historiador. Es cierto que éste, en suma, debe aprovechar todos los elementos que le brinde la técnica de su época para ayuda de su propio quehacer. Investigación racional y reviviscencia intuitiva son complementarias en el trabajo del arte. En la obra de arte entran tres ingredientes diversos: 1. Forma encarnada en materia; 2. Idea, esto es, asunto, en las artes visuales y 3. Contenido. La integridad constituida por estos tres elementos es actualizada en la experiencia estética verdadera. Pero para que la experiencia estética sea válida y no una vana fantasmagoría alucinada, una palabrería frustrada ab initio, *es preciso que el analista sepa si la obra que tiene ante sí es auténtica porque, como he dicho alguna vez, nada se parece más a una determinada pintura, por ejemplo, que una copia de esa pintura. La diferencia estará en la* calidad, *y la percepción de la calidad es el mínimo requisito —mínimo, pero capital— que hay que pedir a las dotes de un historiador. Importa, pues, que posea, tanto un entrenamiento visual adecuado como una bien nutrida y adecuada preparación cultural, entendida en el más amplio sentido — y no en el que comporta la limitación de un mero experto, por muy erudito que sea—, como una sensible disposición nativa aunque, naturalmente, educada, para la percepción de la calidad; algo de lo que en el siglo XVIII llamaban gusto.*

El verdadero historiador del arte estará siempre tratando de ampliar el campo de su información para que su apreciación intuitiva esté respaldada por el más amplio background *de conocimientos, capaz de afinar su observación y de estimular mejor su abordaje estético de la obra de arte. La historia general, la teoría estética, las ideas religiosas Y su formulación teológica o literaria, las situaciones sociales y espirituales, las fórmulas iconográficas y sus fluctuaciones, toda la gama de las llamadas humanidades que pueda enriquecer su*

penetración en lo consabido, en los supuestos de la obra de arte para reconstruir su contexto y sus implicaciones y hacer su apreciación más rica y refinada, entran en este background deseable.

La investigación «arqueológica» es ciega y vacía sin esa capacidad de recreación vital y de sensibilidad estética. Panofsky distingue entre lo que en inglés se llama connoisseurship, cualidad del amateur y del experto, conveniente para un director de Museo, y la Historia del arte propiamente dicha; no se trata de una distinción radical, sino de una diferencia de actitud; la que existe entre el médico que diagnostica y, si puede, cura, y el investigador científico de la medicina. El experto es —dice Panofsky—, un historiador lacónico; el historiador del arte un experto locuaz. El primero se calla cuando ha diagnosticado, aunque lo haya hecho excelentemente; el segundo comienza a trabajar, a buscar conexiones e implicaciones de la obra de arte con su medio histórico, su época y su sociedad, precisamente cuando la obra de arte ha quedado expertamente clasificada. Los problemas del historiador del arte comienzan entonces. La localización del problema específicamente artístico que la obra plantea, no está limitado a la fijación de los valores formales, sino que incluye la estructura estilística, el asunto y contenido y el sistema de conceptos artísticos fundamentales en que las obras de arte se inscriben. Pues aunque estos sean problemas del teórico del arte, el historiador no puede pasarlos por alto, ni dejar de tenerlos en cuenta. Ambos, teóricos e historiadores, son dos humanistas.

Entonces Panofsky se pregunta en este ensayo que aquí resumo imperfectamente, porque cada línea suya está llena de doctrina y agudeza y pierde fuerza al extractarse, por el valor de las humanidades como tales, después de dejar inscrita en su órbita a la historia del arte rectamente entendida. Desde luego, las humanidades no tienen un fin práctico. ¿Por qué nos interesa el pasado? Sencillamente porque el hombre necesita conocer la realidad lo más íntegramente posible. Y el pasado —contra lo que creen muchos supuestos pragmatistas del presente y otros tantos futuristas de nuestro tiempo (lo que es

una manera de vivir fuera de sí, enajenado, alterado, como Ortega diría)—, es parte de la realidad humana. En este sentido, pues, las humanidades no tienen un fin distinto de la ciencia propiamente dicha, aunque los campos sean diversos. Científicos y humanistas se han decidido por la actitud que los antiguos llamaban vita contemplativa*, cuya contribución a lo que llamamos realidad no es menor que la de los que han elegido la vita activa. Pues las ideas que los contemplativos formulan no influyen menos en los cambios que el género humano experimenta y en la remodelación de la realidad que los impulsos de los hombres de la pura acción.*

«Incluso —me interesa transcribir este párrafo de Panofsky— los que se limitan a transmitir el conocimiento o el saber, participan, en su modesta manera, en el proceso de conformar la realidad, hecho que los enemigos del humanismo perciben acaso más claramente que sus amigos». No es posible, dice Panofsky, concebir un mundo solo presidido por la acción y el culto a la eficiencia material, error en el que nuestro mundo actual está próximo a caer muchas veces y en todas partes.

Nos interesa el pasado porque, en último término, nada hay menos real que el presente. Para captar la realidad hay que apartarse del deformante presente y sin coaccionadoras urgencias. Las ciencias puras aprehenden y formulan las leyes que presiden un cambio natural observado por el hombre de ciencia; las humanidades no se ocupan de lo que pasa, sino que tratan de revivir lo que parece muerto: el pasado. Tratan las humanidades de captar los procesos en los que se produjeron esos testimonios, cuyo estudio es el propio fin de estas disciplinas. La ciencia intenta reducir los acontecimientos transitorios a leyes permanentes*; las humanidades aspiran a infundir* vitalidad y movimiento a testimonios congelados por el tiempo*. Ciencia y humanidades son, pues, hermanas: el descubrimiento o redescubrimiento del mundo y del hombre son sus fines respectivos y complementarios.*

Si a la teocracia medieval, seguida del humanismo renacentista sucede una satanocracia —el término es de Panofsky— no solo las humanidades, sino las mismas ciencias desaparecerán; solo quedará lo infrahumano. Pero ni siquiera entonces podremos creer que las humanidades desaparezcan, porque el mito de Prometeo parece simbolizar algo eterno en el hombre; aún torturado y humillado, alguna vez estará dispuesto a levantar su antorcha, la luz de la plena humanitas *concebida no como un medio, sino como un fin en sí misma por su participación en lo divino.*

* * *

La actitud de Panofsky hacia la concepción humanística de su disciplina, de la cultura y de la universidad se forjó desde sus años de estudiante en Alemania. Panofsky, recordaba con nostalgia sus años de estudio, empezando por su segunda enseñanza, que entonces se daba en el tipo de Gymnasium que la Alemania de ante-guerras podía presentar como un modelo de completo y sólido sistema educativo[8]*. Panofsky elogia la flexibilidad de la enseñanza alemana de su tiempo. Lo que daba —dice el autor— la universidad germánica de aquella época al estudiante en historia del arte no era un supuesto conocimiento universal de todo el campo abarcable en esta disciplina; tampoco una especialización* ready-made*, sino algo mejor: «una capacidad para hacerse especialista en cualquier dominio que pudiera atraerle en su vida ulterior». Perfecta fórmula de apertura cultural humana; ni saber enciclopédico, ni restrictiva limitación a un área prefijada para siempre. El estudiante alemán de entonces estaba en situación de poder encontrar su vocación personal —que en todo puede haber vocaciones tardías— sin que se le hubiera cerrado, por sistema, puerta ninguna, gravísimo error éste hacia el que parece orientarse la legislación española actual en materias de enseñanza, de incalculables y funestas consecuencias, si las intenciones de nuestros gobernantes se cumplen, y espero que no se cumplirán.*

Para formar un humanista, lo importante no es la preparación concreta que recibe, sino la libertad de horizonte que otea y que le puede permitir su orientación personal no cohibida, hasta que madure y se decante. Y lo que puede conducir/e a la maduración no es la rutina de un entrenamiento bajo la mirada autoritaria de un maestro; a veces, el sesgo decisivo de una orientación puede ser la ocasional lectura de un libro, marginal a sus deberes universitarios, una frase o una cita captada al vuelo en un libro clásico o moderno; el anch'io *espontáneo en que se enciende una llama de curiosidad, poniendo en marcha una vocación, el propósito del futuro sabio de esclarecer tales o cuales cuestiones, entrevistas como vivos problemas incitantes. El trabajo de servil acarreo a que muchos profesores someten a sus estudiantes o la exigencia imperativa —frecuente entre especialistas españoles— de que sigan tales o cuales caminos sin apartarse de ellos, ni gastar tiempo en esparcimientos por otros campos del saber, son funestos para la libre formación de un joven de talento. Esa libertad de orientación la ha encontrado Panofsky en la vida académica americana, donde el estudiante graduado puede tener tiempo y oportunidades para una verdadera libertad de autodeterminación en la elección de su camino, sin que por ello se perjudique su carrera futura. En América, por lo menos hasta ahora, esta libertad de decisión y esta posibilidad de cambiar de orientación —o aún de profesión— en cualquier momento de la vida, es uno de los positivos privilegios de aquel país sobre los encasillamientos que en Europa son acostumbrados. Y no digamos en España, país de pícaros y madrugadores, donde lo importante es situarse pronto y hallar un cobijo en el que vegetar ya tranquilo.*

La carrera de Panofsky es un ejemplo de esta capacidad de ensanchamiento del horizonte del saber, a lo largo de una vida rica, no exenta de azares. Su preparación clásica y filosófica general le sirvió, desde el principio, para enriquecer el campo de sus estudios de historiador del arte; enlazaba con la mejor tradición germánica anterior (Wölfflin, Cassirer, Dvorak...). Así podía saltar de monografías de

tema tan concreto como la escultura medieval alemana a estudios sobre la iconografía del Renacimiento, sobre la teoría artística o la historia de la estética. Sin entrar ahora en detalles de los que puede informarse el lector recorriendo la bibliografía de Panofsky, podemos generalizar diciendo que sus estudios se orientaron con preferencia a temas en los que las conexiones iconográficas o formales entre el mundo antiguo, la Edad Media y el Renacimiento tienden a darnos una idea de la unidad cultural de la civilización de Occidente, así como de los sutiles cambios que cada época va aportando a la interpretación de los temas y los motivos. Desde sus años de Hamburgo y la colaboración con Warburg y Saxl, la orientación de esta escuela le encaminó y presidió la preparación de alguno de sus libros importantes, aunque sin convertirle en un limitado especialista. Muchas de sus mejores obras, beneficiándose siempre de su profundización en la iconografía y en los textos, tratan de temas muy distintos, bien de carácter teórico-filosófico (*Idea*, 1924), o monografías difícilmente superables (*Albrecht Dürer*, 1.ª ed., 1943), o estudios de amplio campo histórico como su *Early Netherlandish Painting* (1966). Pero del tronco de estos trabajos capitales salían temas derivados o conectados, incursiones en campos muy diversos que desarrollaba en especiales cursos de conferencias, ávidamente escuchados y leídos después, al publicarse en forma de libro. Esto es lo que hace la obra de Panofsky tan rica, genial e incitante para un historiador o, sencillamente, para cualquier interesado en la percatación profunda de la compleja cultura occidental. «Es, dice uno de los que le trataron (E. H. Gombrich) el goce, el raro deleite en la exploración de las más intrincadas conexiones y, también a veces, la complacencia en la ingenuidad de las soluciones propuestas lo que parece penetrar el más recóndito de sus escritos y brilla hasta en sus más eruditas notas a pie de página»[9].

* * *

Vengamos, ya, al libro que me comprometí a prologar, aunque sea insuficientemente: los *Studies in Iconology*. Ya hemos aludido a la

distinción de Panofsky entre forma e idea como elementos inseparables de la obra de arte, aún sin entrar en las disquisiciones crocianas sobre la licitud de separar forma y contenido (palabra que Panofsky usa con otra intención). Pongamos que, lícita o no, esta distinción puede tener una justificación metódica o práctica. Ello es que algunas tendencias pusieron el énfasis en una posible inmanencia de los elementos formales (Wölfflin) mientras que otras conceden especial interés a la idea, a la significación iconográfica, al valor expresivo de la obra de arte. El asunto por sí mismo, cuyo desciframiento es primario para la plena inteligencia de la intención expresiva, da lugar al estudio que llamamos iconografía, que intenta leer correctamente la representación misma y proponer su explicación adecuada. De esta lectura pasamos a su profundización, según las circunstancias de lugar y tiempo, según las creencias, supuestos y contextos consabidos dentro de una religión, de una ideología, una época, una cultura. Ello se nos impone al estudiar, por ejemplo, las obras de arte de una religión determinada: pagana, cristiana, budista, etc. Lo primero es tratar de saber lo que representan las obras de arte al servido de un significado, por muy elusivo o recóndito que sea. Lo meramente descriptivo, es decir, la adecuada interpretación de las imágenes es lo primero; ello nos da fo propiamente iconográfico; su asunto. Pero salvado este primer paso, comienza el problema que Panofsky nos propone. Para un historiador occidental, hasta la más familiar iconografía cristiana (Cahier, Mâle, Bréhier) presenta problemas, una matización temporal, un proceso significativo que solo recurriendo al pensamiento o las corrientes piadosas de la época, las tendencias coetáneas, la literatura, etc., pueden ser justamente valoradas en su entidad expresiva.

La observación de cualquier hecho humano —Panofsky parte de una muy clara y general teoría de la interpretación, ilustrada con sencillos ejemplos— nos lleva a ver que el observador utiliza diversos planos o grados de interpretación. Lo primero es una interpretación elemental, descriptiva, fáctica, pero además empática; por empathy

entiende Panofsky la reacción sensible del sujeto ante el hecho que ante él se presenta o sucede. Ambas interpretaciones pueden considerarse naturales o primarias porque son inmediatas y simultáneas. Pero se añade luego otra interpretación en la que entra el sentido que el hecho tiene no ya para nuestros sentidos y nuestra reacción empática, sino para los hábitos sociales y culturales del contexto en que el hecho surge. Para conocer esta segunda interpretación hay que tener en cuenta lo que al que realiza el hecho o a su contemplador inmediato le es consabido en el mundo a que pertenece, los supuestos que no necesitan ambos tener presente de una manera consciente, pero sí el que posteriormente fuera de ese mundo de lo habitual, necesita interpretar el hecho de manera plenamente inteligible. Este significado ulterior del hecho (o de la obra) puede llamarse secundario o convencional. El hecho (o la obra) puede, por último, poseer un significado individual, referido a la persona que lo hace o lo ejecuta; este sentido o significación puede ser llamado intrínseco y supone una manera individual de comportamiento en la realización de la acción (o de la obra) y cuya generalización, si se hace con fundamento o validez, nos llevaría a reconstituir unos caracteres permanentes, una personalidad del autor del hecho o de la obra que podríamos llamar respectivamente conducta o bien carácter o estilo.

Si pensamos ya ahora en una obra de arte concreta, resultaría que su asunto comporta varios estratos diferentes. El asunto puede ser meramente interpretado como hecho o como expresión general; por ejemplo, describimos en un cuadro lo que de sus meros elementos formales se deduce; por ejemplo: a) una mujer con un niño en su regazo, b) el niño sonríe y tiende afectivamente sus brazos a otro personaje; aún no hemos dicho que sea una Maternidad, o una Sagrada Familia o una Adoración de Magos. De aquí podemos pasar al significado secundario o convencional cuando observamos que un barbado personaje lleva un cuchillo en la mano, lo que nos hace decir que es San Bartolomé, porque sabemos que este es su atributo convencional en la iconografía cristiana. O que un grupo de trece persona-

jes gravemente sentados ante una mesa con vituallas representa la Ultima Cena de Cristo y los Apóstoles. A los elementos o motivos formales los relacionamos con un concepto que habitualmente va ligado a esos motivos, según nos ha enseñado la experiencia a nosotros o a los que nos han precedido (Cuchillo = San Bartolomé, Palma = martirio, etc.).

La percepción del significado intrínseco supone la captación intuitiva de ciertas realidades subyacentes, implícitas, que son propias de unas preferencias temporales, locales, personales que en el artista se acusan, preferencias confirmadas por otros testimonios (obras de la misma época, textos literarios, otras pinturas del autor, etc.). Estos significados intrínsecos suponen un cambio que ha advenido en la manera de tratar el asunto; las formas reflejan estos cambios de interpretación, de sensibilidad, de doctrina, que influyen sobre la iconografía, sobre el material empleado o la técnica usada por el artista. Tales elementos tienen un valor simbólico, porque expresan algo más que el asunto iconográfico mismo, algo más, de lo que el propio artista suele no ser consciente. Rebasamos el campo de la iconografía cuando lo descubrimos o tratamos de hallar su sentido, porque entramos entonces en áreas que no son propiamente iconográficas. Este es el reinado de lo que llama Panofsky iconología, situada en un plano más profundo que la iconografía misma. Nuevos elementos interpretativos entran en juego que alteran el problema meramente iconográfico; se asocian a esa interpretación perceptibles cambios respecto de las versiones anteriores, cambios que suponen un proceso mental, emocional, nuevas ideas o sentimientos que influyen en esa alteración que la obra nos delata; este estudio entra dentro de la iconología. La relación entre iconografía e iconología podríamos compararla con la que puede existir entre la lexicografía y la semántica que estudia la alteración del sentido de las palabras bajo presiones habituales, temporales, ideológicas que reflejan de algún modo situaciones históricas concretas que dejan su huella en la forma permanente de las palabras, introduciendo en ellas significaciones adveni-

das por cambios de hábitos mentales o asociaciones temporales nacidas del uso.

Para percibir y explicar este proceso de cambio en la iconografía nos ayuda y favorece la erudición que por sí misma no es nada sin el talento del intérprete, sin una aguda penetración que se oriente a los posibles orígenes de esta matización «semántica» (evolución de las creencias, inflexión en las ideas, aparición de corrientes religiosas, sociales, influencia de crisis históricas, aportación de la personalidad creadora del artista mismo...). Esta intuición penetrante necesita, no obstante, para corregir errores subjetivos, de controles que se apoyen en la historia del estilo, del pensamiento, de la religión, de los movimientos sociales o piadosos patentes o latentes, de la alteración de los tipos tal como puede ser conocida de acuerdo con tendencias más o menos ostensibles en cada época, síntomas culturales percibidos en varias esferas y que ayudan a explicar las alteraciones evidenciadas en la obra de arte que se estudia. Todo esto es iconología *y todas las disciplinas humanísticas concurren a esta indagación que ya no es mera descripción identificadora sino, plenamente, historia.*

El campo favorito de Panofsky en estos estudios es el Renacimiento; a su ámbito pertenecen las obras de arte que se analizan en este volumen. Y esto nos lleva a un leit motiv *favorito de Panofsky: la persistencia del mundo antiguo a través de la Edad Media Cristiana. El apasionado interés por la Antigüedad que el Renacimiento comporta, brinda a la iconología temas no menos apasionantes y sutiles. Nuevas interpretaciones de los tipos clásicos, abundancia de temas mitológicos paganos con sutiles modificaciones en la iconografía tradicional, renovación de la atracción que por las corrientes filosóficas del mundo antiguo sienten escritores y artistas, reflejo de estas ideas en los grandes maestros del Renacimiento, esfuerzos para fundir lo más afín del pensamiento clásico con la tradición cristiana, todo ello es un rico campo en el que Panofsky espiga con penetración y sutileza para estudiar obras de arte mal explicadas o interpretadas hasta ahora. La tesis favorita de Panofsky, la idea de la supervivencia del*

mundo antiguo, presente y deformado por la Edad Media, pero no perdido, queda evidenciada en los estudios que en este volumen se contienen y declarada en toda su obra: «Hartos esfuerzos —escribió Panofsky en su gran monografía sobre Alberto Durero— se han hecho para refutar la vieja teoría, según la cual el Renacimiento advino de repente, por así decir. Está demostrado que la herencia clásica sobrevivió de mil maneras a través de la Edad Media y que el florecimiento de la época de los Médicis fue el resultado de una evolución graduada y no de un súbito despertar. No obstante, en cierto modo, el Quattrocento trajo consigo un cambio fundamental de actitud y por ello sigue mereciendo el nombre de Rinascimento dell'Antichitá[10]*. En la Edad Media la Antigüedad había sido considerada con una extraña ambigüedad de sentimientos; por un lado, existía un sentido de continuidad ininterrumpida que parecía relacionar el imperio romano-germánico con César o Augusto, la Teología con Aristóteles, la música de los siglos medios con Pitágoras y la gramática de la época con Donato. Pero, por otra parte, un abismo infranqueable existía entre el presente cristiano y el pasado pagano. Así, los monumentos de la filosofía, la ciencia, la poesía o el arte del clasicismo continuaban siendo conocidos y utilizados pero, con todo, no eran considerados como manifestaciones de un sistema cultural coherente, irreparablemente alejado del presente, aunque aún animado de vida y capaz de ser aceptado y emulado en su integridad* [11]*. Estas ideas las ha desarrollado Panofsky amplia y brillantemente en su libro* Renaissance and Renascences in Western Art *publicado en 1965 como condensación de sus conferencias de 1953 en Gripsholm Castle bajos los auspicios de la universidad de Upsala*[12]*. La Edad Media había, en efecto, reverenciado lo que podía alcanzar del mundo clásico, en lo que no era meramente religioso, sino cultural. Pero había sido «incapaz de captar la intrínseca unidad que formaban los asuntos clásicos con las formas clásicas». El Renacimiento italiano consistió en el intento de superar esta limitación y por ello fue el único Renacimiento digno de ser así llamado.*

En realidad, «los motivos clásicos que la Edad Media conoce o emplea se penetran de sentido no clásico y los temas clásicos se presentan bajo no-clásicas apariencias»[13]*. Pero si no había muerto el mundo clásico en la Edad Media ello hace más necesario, en los estudios de iconología, analizar las supervivencias medievales del mundo antiguo y el proceso cronológico y espiritual de los motivos y temas clásicos que pervivieron en los llamados siglos oscuros para dar valor a sus cambios de matiz hasta llegar al Renacimiento. El iconólogo, más que un historiador del arte interesado en la historia del estilo y de las formas, ha de ser un humanista completo, penetrado de la historia del pensamiento, la filosofía, la ciencia, la literatura, las concepciones políticas y la transmisión de las fuentes del conocimiento para poder interpretar prudentemente, en una obra de arte concreta de un momento determinado, el significado intrínseco de una variante en la utilización de un tema, a la luz que arroja sobre ese punto concreto la historia toda de la cultura. Cierto es, habrá que añadir inmediatamente, que pocos sabios podrán dominar todas esas disciplinas. Panofsky fue por ello un ejemplo señero, extraordinario y, si pocos pueden aspirar a emularle, sus obras marcan el elevado nivel cultural y la riqueza humanística a que la Historia del arte debe tender y que en él alcanzó ejemplarmente. Por ello, la lectura de Panofsky podrá, en nuestro país, contribuir a que las nuevas generaciones tomen conciencia del angostamiento provinciano en el que la Historia del arte seguirá estancada entre nosotros, si no se libera de localismos y complejos de inferioridad que pueden ser funestos si se perpetúan. Esa falta de circulación, entre nuestros estudiosos, de los libros clásicos de la historia del arte producidos fuera de nuestro país ha contribuido, sin duda, a esa anquilosada retracción y a esa escasa ambición de la bibliografía española —salvando algunas excepciones —; por ello, vuelvo a insistir en la necesidad de la aparición de traducciones para orear nuestro enrarecido ambiente universitario. Creo, incluso, que el conocimiento de esos autores y sus ideas puede estimular a los jóvenes especialistas presentes o futuros al mejor co-*

nocimiento y frecuentación de las lenguas en que esos libros fueron escritos, para satisfacer nuevas curiosidades, no despertadas muchas veces por falta de estímulos.

El iconólogo, sobre todas las disciplinas con las que tiene que estar familiarizado, necesita ante todo el conocimiento íntimo de la historia del arte y de sus creaciones concretas, pero no como materia exclusiva de su trabajo. Este vasto panorama cultural Panofsky lo domina con soltura y seguridad sorprendentes, aunque sin caer en las limitadas supersticiones del erudito atribucionista. Todo ello hace de su obra una de las más notables extensiones de las humanidades visuales*, precisamente el campo cuyo valor formativo y educacional más se ha desarrollado en nuestro tiempo; estas humanidades visuales cuya familiaridad tanto echamos de menos en los humanistas españoles, faltos de información o aún de curiosidad por las artes, acaso por la estrechez de enfoque con que ha solido cultivarse su historia en nuestro país.*

Entrando ya en el lema concreto del libro de Panofsky, y sin proponerme repetir lo que el lector va a conocer directamente, sí creo útil destacar los temas principales que el autor maneja en este volumen. En la pervivencia del mundo antiguo a través de la Edad Media se dan dos fenómenos que Panofsky distingue metódicamente: sucede que los artistas se inspiran en temas paganos, pero impregnándolos de la moralización *habitual (recuérdese la frecuencia con que se usa a Ovidio moralizado en estos siglos), es decir penetrándolos de sentido cristiano. En unos casos los artistas se inspiran en textos paganos y los visten con formas (lo que Panofsky llama* motivos*, es decir motivos plásticos) enteramente distintas. Pero, en otras ocasiones, el artista medieval copia una obra antigua sin entender su significado, lo que distorsiona esencialmente su interpretación. Al encontrarnos con una de estas obras importa, pues, distinguir si la inspiración viene de una fuente literaria o procede de un motivo artístico.*

Es la distorsión sufrida la que el iconólogo debe descifrar y explicar. Hay una serie de textos que se transmiten a través de la Edad Media y que son de recurso obligado para los artistas (Marciano Capella, Rabano Mauro, Vicente de Beauvais, el llamado Mitógrafo III, etc.) tanto como, ahora, para los iconólogos que quieren dar razón de esas deformaciones de forma y de sentido que las imágenes de abolengo pagano sufren en los siglos medios. Pero ya en el siglo XIV, señala Panofsky, Bocaccio significa una nueva actitud hacia la mitología pagana que puede considerarse propiamente renacentista. Este recorrido a través de la Edad Media y el Renacimiento, el proceso de cambio en la iconografía, su confrontación de textos e imágenes y la explicación de las modificaciones casuales o intencionadas fue la obra formidable iniciada por lo que podemos llamar la escuela de Warburg que llevaron a resultados espléndidos Saxl y, sobre todo, Panofsky, maestros que han tenido fructífera influencia en los estudios histórico-artísticos.

Los ensayos contenidos en Studies in iconology *son perfectos ejemplos de la aplicación de los métodos que la Introducción analiza. Ante una obra de arte comenzamos por esclarecer su asunto* primario *o natural (formal y expresivo), etapa que Panofsky llama* pre-iconográfica*, en la que empleamos de primera mano nuestra experiencia práctica en reconocer o describir* objetos *o* hechos*. Esta interpretación puede recurrir y recurre para su control a la historia del estilo según los datos tradicionales que nos muestran cómo suelen en cada caso interpretarse* formalmente *los objetos y los hechos análogos. Después pasamos al* análisis *propiamente* iconográfico*, es decir al tema que hemos llamado secundario o convencional (el asunto constituido por lo que llamamos imágenes, historias o alegorías). El tema meramente iconográfico queda ya suficientemente esclarecido en esta segunda etapa. Pero si queremos llegar a lo que Panofsky llama el* significado intrínseco *o* contenido (content) *el que comporta valores* simbólicos*, empleando este término en el sentido en que lo usa el neo-kantiano Ernst Cassirer*[14]*, entramos en el campo de la*

interpretación iconológica ayudados de una intuición sintética, basada en el conocimiento de las tendencias esenciales de la mente humana, según las circunstancias de personalidad psicológica y de espíritu de la época (Weltanschauung)*. Para el control de esta operación intuitiva hemos de basarnos en el conocimiento de la Historia de los símbolos, es decir, la «penetración en los modos en los cuales, bajo condiciones históricas en variación, las tendencias esenciales de la mente humana se expresan por determinados temas y conceptos».*

El principio esencial es, pues, que la semejanza de un motivo o atributo no comporta siempre la misma significación porque su sentido semántico ha variado merced a cambios sociales, culturales, históricos, en una palabra, de los que hay que dar razón, apoyándose en la documentación visual, textual, etc., que puede ayudarnos. Esta matización es a veces muy sutil y lenta en su desarrollo, lo que obliga a dominar y abarcar, para explicar una representación variacional concreta, un vasto panorama de siglos y de testimonios literarios o visuales. Hay cosas que son imposibles de concebir por una época y que en otras nos parecen obvias. Pues —dice Panofsky— «así como era imposible para los siglos medios elaborar el moderno sistema de perspectiva, que está basado en la comprobación de una distancia fijada entre el ojo humano y el objeto, que capacita al artista para construir imágenes coherentes y comprensivas de las cosas visibles, igualmente era imposible para ellos alcanzar la idea moderna de la historia, fundada en la percatación de una distancia intelectual entre el presente y el pasado que nos capacita para construir conceptos coherentes y comprensivos de las épocas pasadas». La maduración de estas dos posibilidades (perspectiva, sentido histórico) en el Renacimiento supone un dúplice descubrimiento, a la vez, del mundo y del hombre[15] *que tiene lugar en este momento de la historia de Occidente.*

Los Studies *de Panofsky que aquí se ofrecen al lector contienen, además de la Introducción cuyas ideas comento en las páginas anteriores, cinco trabajos iconológicos concretos cuya frecuentación será*

insustituible para el lector interesado por este campo y que, en todo caso, y aunque no lo esté, abrirán a su perspectiva lejanías y complejidades harto más ricas que lo que ofrece la historia del arte al uso

Estos estudios son todos magistrales. En el primero, Panofsky aborda varias raras y dispersas pinturas de Piero di Cósimo, el exquisito artista florentino, cuya iconografía había sido erróneamente interpretada. Solamente la sabiduría de Panofsky y la aplicación a sus aparentes enigmas de los propios métodos iconológicos le permiten penetrar su verdadero significado, ayudado de su formidable dominio de los textos y las ideas de la antigüedad clásica. Los cuadros de Piero tratan de resumir en imágenes las leyendas tras las que se oculta una interpretación de la primitiva historia del hombre sobre la tierra. Sobre la que históricamente se han propuesto dos soluciones opuestas: una que Panofsky llama optimista*, que concibe la vida primitiva como la edad de oro y que representan Hesíodo y la Biblia, y una segunda pesimista para la que primitivismo es barbarie y la historia del hombre es la crónica del paulatino alejamiento de este estado primero mediante el progreso (evolucionismo epicúreo, Lucrecio). Las pinturas de Piero están dentro de esta corriente y su correcta interpretación nos muestra las etapas de este progreso bajo la forma encantadora, narrativa, pero como vemos, no siempre fácilmente descifrable, de la pintura cuatrocentista florentina. La serie de cuadros de Piero indica la sutil interpenetración que entre las artes y el humanismo letrado se daba en la Florencia del* XV*, cuando eran familiares a los artistas los textos que solo una erudición como la de Panofsky, alertada por su intuición ante las obras de arte; es capaz de rebuscar y conectar con los cuadros cuyo contenido trata de descifrar. La primera serie de Piero (dos cuadros en el Metropolitan Museum, otro en el Ashmolean) revive la primitiva vida del hombre cazador, antes de la ayuda divina (Vulcano) que mediante la utilización del fuego condujo a las artes y los oficios que proporcionaron instrumentos para el progreso (cuadros de Hartford y Ottawa). Piero, narrador nato, delicado y romántico, aborda estos temas represen-*

tando visualmente otras escenas de la vida del hombre primitivo, que, con ayuda de los dioses (Vulcano, Baco) o de los héroes (Prometeo) se encamina al progreso desde la barbarie. (Cuadro en los museos de Worcester, Fogg y Estrasburgo).

El segundo de sus trabajos es un curso de interpretación iconológica a través de la imagen del Padre-Tiempo, uno de las más esenciales cambios significativos sufrieron a través de los siglos desde el paganismo a la época moderna, pasando por la Edad Media. Los antiguos interpretaron al Tiempo unas veces joven, como viejo otras (Cronos, Saturno, padre de los dioses). Su tipo, como el Tiempo, cambiante, lo fijó el arte clásico, sin alas, pensativo, digno. La Edad Media le otorga un carácter siniestro, aliado a la melancolía, la muerte, la pobreza y las catástrofes. El neoplatonismo florentino restaura su fama y lo concibe como el encarnador del genio y la contemplación filosófica; el pleno Renacimiento y el Barroco acentúan ciertas notas positivas: el Tiempo como descubridor de la Verdad.

La misma intrincada significación a lo largo de la historia tiene el sujeto del siguiente estudio que tiene por objeto la ceguera de Cupido. Nunca fue invidente Cupido en el arte clásico. Solo hacia el siglo XIII se insinúa su ceguera; Cupido no sabe a quién hieren sus flechas. La ceguera era el mal y por eso se representaba ciega a la Sinagoga, incapaz de contemplar la verdad. El Renacimiento sutiliza, distinguiendo entre el Amor sacro y el Amor profano, restaurando ideas ya insinuadas en la antigüedad; el cristianismo había descubierto para el amor otro sentido distinto de los que el paganismo conoció y el arte se sirve de estas varias interpretaciones ricas en posibilidades. Eros, el verdadero Amor, es la virtud y Anteros es el vicio. Por otra parte el neoplatonismo ha restaurado una nueva figura del Amor, el amor platónico, sobre el que el filósofo de la Academia y los humanistas del Renacimiento dijeron tantas cosas sutiles que el arte, a su modo, trata de reflejar.

Sin duda uno de los más densos y profundos estudios incluidos en este volumen es el titulado: El movimiento neoplatónico en Flo-

rencia y en el Norte de Italia. *La vuelta a Platón fue en el Renacimiento una de las corrientes más representativas del humanismo. Su profeta fue Marsilio Ficino. Y, con él, Cristóforo Landino, Lorenzo el Magnifico, Pico della Mirándola, Angelo Poliziano... Estos hombres dan a conocer a Platón y a Plotino en latín, lo que era una manera de extender su influencia, ya que el griego no era conocido sino por contados humanistas. Pero, además, construyeron un sistema en el que Platón era coherente con la cultura que aquellos hombres habían recibido, tratando de hacerle compatible con el cristianismo. La* Theología Platónica *de Ficino fue uno de los mayores esfuerzos para llevar a cabo esta absorción de la filosofía griega por el Renacimiento cristiano. El análisis que Panofsky hace de este libro al exponer el pensamiento de Marsilio Ficino es capital para la inteligencia de lo que cierta corriente renacentista, acaso la más pura, significó. Esta tendencia es la que otorgó a la Academia Platónica de la Villa Médicis en Careggi su importancia en la cultura del tiempo; a su influencia, naturalmente, el arte no fue ajeno. Este neoplatonismo tiene un distinto matiz en Florencia (Ficino, Pico) que en Venecia (Bembo, Castiglione) donde encuentran estas teorías su segunda patria de adopción. Panofsky ejemplifica tal dualidad con obras de arte en las que esta actitud mental se refleja. Un grabado de complicada y confusa iconografía, obra del impulsivo y petulante Baccio Bandinelli, representa la adopción de los símbolos platonizantes por el arte florentino. La. actitud veneciana la refleja un Tiziano juvenil, el famoso cuadro, hoy en la Galería Borghese, que suele titularse tradicionalmente* Amor sagrado y Amor profano. *El magistral análisis iconológico que Panofsky hace de esta pintura puede figurar entre sus mejores páginas; apoyándose en su dominio de la historia del arte y de los textos antiguos medievales y humanistas, altera la interpretación admitida; más bien la invierte. Es verdad que el desnudo fue rechazado del arte medieval por motivos morales, pero la realidad es que, incluso para la antigüedad, el desnudo era equívoco, ya que podía significar pureza o sensualidad; aun en la teología medie-*

val se reconocían connotaciones favorables a la interpretación del desnudo. Lo que inaugura el Renacimiento es la utilización del desnudo en un contexto secular; su origen se remonta, según Panofsky, a Leon Battista Alberti y su descripción del desnudo de la Calumnia de Apeles *como símbolo de la verdad. La verdad se representará ahora desnuda en el Renacimiento y en el Barroco. Y, en general, dice nuestro autor, «la desnudez como tal, especialmente cuando se contrastaba con una figura opuesta, vino a significar la expresión de una belleza esencial». Ya un poeta de 1613, Scipione Francucci, elogia al desnudo tizianesco en la mujer del cuadro del* Amor sacro y profano*, llamándola «beltá disornata». En resumen, este desnudo del cuadro de Tiziano es la simbolización renacentista, de inspiración neoplatónica, del amor puro o celeste (Venus Urania) frente a la mujer vestida (beltá ornata), amor terrenal. La mujer desnuda lleva en la vasija una llama, atributo de la Fe, la Caridad o la Inteligencia. El cuadro de Tiziano comporta una antítesis entre lo divino y lo temporal, pero la simbolización de cada figura es la contraria de la que se daba por válida. Todos los demás detalles de la pintura, que Panofsky analiza finamente, vienen a confirmar su interpretación. Y el autor señala que en otros dos cuadros de época posterior todavía Tiziano parece influido por las ideas neoplatónicas admitidas en el círculo humanístico de Venecia. La llamada* Alegoría del Marqués de Avalos *que, como ha demostrado Wilczek nada tiene que ver con este personaje y que hay que datar hacia 1540-50 y no en 1533*[16]*, no tiene sentido mitológico y es una simbolización del Amor Conyugal; las tres figuras femeninas son representaciones del Amor, la Fe y la Esperanza como prueban los atributos finamente analizados por el iconólogo. En cuanto al discutido asunto del cuadro de la Galería Borghese llamado* La Educación del Amor*, en realidad, como observa Panofsky, contiene dos Cupidos, uno vendado y no el otro (Eros-Anteros) mientras Venus está desatando la venda del primero. Pues se trata de la* Venus verticordia*, la que aleja los deseos, mientras las otras dos mujeres pueden ser o bien la Fe marital y la Casti-*

dad, o bien las tres representan a las Gracias (Pulchritudo, Voluptas, Castitas) lo que entra en la esfera del idealismo neoplatónico[17]*.*

El más extenso de los trabajos contenidos en los Studies *es el sexto y último que trata de* Miguel Angel *y el movimiento neoplatónico. El Buonarrota, formado en el círculo de Lorenzo el Magnífico, estuvo, pues, bien cerca de la fuente del neoplatonismo florentino y conoció personalmente a alguno de sus representantes más ilustres. El intento de concordia entre cristianismo y paganismo, elevada aspiración de los humanistas del Quattrocento, hizo crisis en la dilatada existencia de Miguel Angel; el artista, de tan profunda y atormentada vida interior, captó esta angustia que sus obras maduras reflejan. Se ha roto el reposo y el goce de la vida; no se ha logrado esa reconciliación de vivencias antagónicas que fue la ilusionada aspiración del humanismo. Miguel Angel estaba destinado a expresar esta angustia y esta crisis, pero en su obra, llena de tensiones, los elementos neoplatónicos que captó en su juventud siguen pesando. Panofsky confronta lo que sobrevive de esta influencia en la época madura del autor del* Moisés *y encuentra sus obras penetradas de neoplatonismo tanto en su manera de ejecutar la forma esculpida como en la iconografía de sus creaciones. La complicada y lamentable historia de la* Tumba de Julio II *es, en Panofsky, un antecedente del estudio más completo que poco antes de morir dedicaría a la escultura funeraria (1964). Del gran monumento del Papa della Rovere solo quedó una extrema reducción, casi una caricatura, de sus grandiosas ideas primitivas, pero, aun en lo que queda, Panofsky evidencia fulgores de neoplatonismo y restos de una complicada simbología que sin este estudio iconológico quedarían sin adecuada explicación. Para el autor, lo que hay de frustración y de dolor en la vida de Miguel Angel es la expresión de aquel fracaso de las ilusiones que suponía el intento neoplatónico de armonizar clasicismo y cristianismo; el túmulo funerario de Julio II fue ya un monumento a la Contrarreforma. Incompleta asimismo la tumba de los Médicis, Miguel Angel fue abandonando los temas paganos y arrepintiéndose de haberlos abordado.*

Como puede deducirse de esta rápida presentación, la iconología de Panofsky es un expansivo modo de abordar todos los problemas formales, de contenido, históricos y espirituales que las verdaderas obras de arte pueden plantearnos. Los Studies *limitan sus capítulos a temas con el Renacimiento relacionados, pero la contribución del maestro de Princeton a la creación de la Iconología es mucho mayor de lo que este libro puede dar a entender. Sin pretender reconstituir aquí la bibliografía de Panofsky sí diré que su preocupación por estos temas mostró ya un fruto maduro en su* Melencholia I*, trabajo escrito en colaboración con Fritz Saxl y que es una profundización iconológica en el enigmático y famoso grabado de Durero; se publicó en los «Studien» de Warburg en 1923 y es uno de los hitos de su lúcido interés por el arte del maestro de Nüremberg, cuya obra habría de estudiar a lo largo de casi toda su vida. Un conjunto de trabajos iconográficos sobre el arte antiguo y moderno reunió en un volumen, solo publicado en alemán en la misma colección del Instituto Warburg en 1930, titulado, por el primer estudio incluido,* Herkules am Scheidewege (*Hércules en la encrucijada*)[18]*. La senda que marca fue continuada el mismo año por el estudio* Classical Mithology in Medieval Art *escrito en colaboración con Saxl y publicado en los Studies del Metropolitan Museum. Acaso una de las pequeñas obras maestras de Panofsky en el terreno de la iconología es el bellísimo estudio, de literaria exposición maKistral, que tituló* Et in Arcadia ego. Poussin and the Elegiac Tradition *y que se incluyó en un tomo de homenaje a Ernst Cassirer*[19] *en 1936. A su lado en maestría puede ponerse el estudio monográfico de un tema clásico a lo largo de la historia del arte, contenido en su libro* Pandora's Box*, escrito en colaboración con su esposa y publicado en 1953 —con nueva edición aumentada en 1962—, perfecto ejemplo de un trabajo iconológico.*

De los temas aislados, como en los dos casos anteriores, Panofsky pasaba en sus publicaciones a conjuntos iconográficos de un artista como la Iconography of Corregio's Camera di S. Paolo (*1961*)*, uno de los más vastos y complejos programas mitológicos del Renaci-*

miento. Todavía después de muerto el gran humanista de nuestro tiempo apareció su libro, ya aludido, Problems in Titian… *(1969), donde abordó en un estudio sistemático la figura del gran pintor veneciano varios de cuyos cuadros le habían ya servido anteriormente como punto de partida para monografías iconológicas.*

Algo más he de añadir, antes de terminar esta ya larga introducción. En primer término que la idea que estas páginas intentan dar de Panofsky al lector, presentándole en sus puntos de vista generales sobre la historia del arte y concretamente sobre los estudios iconográficos no agotan, ni con mucho, los aspectos de esta rica personalidad. El ha sido iconólogo part-time. *Habría que referirse a sus monografías y estudios sobre Durero, sobre teoría del arte, sobre la historia de la perspectiva y las proporciones, sobre los problemas de la autenticidad o la falsificación de las obras de arte, sobre Galileo como crítico de arte... etc. Una prueba extrema de su abierta curiosidad realista sería el estudio que dedicó a los* Antecedentes ideológicos del radiador de los automóviles Rolls-Royce… *(!), artefacto que, en efecto, siempre nos ha parecido poseer la forma y la proporción del pórtico de un templo griego.*

En un librito sobre la pintura española que publiqué en 1971 en la colección básica Salvat, aludía precisamente al hecho de que tan gran historiador del arte como Panofsky no se hubiera interesado nunca por obras españolas e, incluso, de que a su compañero de la Universidad de Princeton, el ilustre D. Américo Castro, le hubiera tratado de justificar su desinterés diciendo que no le había atraído el arte español porque no constituía una escuela. *D. Américo, de cuyos labios recogí la anécdota, se indignó y trató de refutarle. En mi librito comento esta posición, en relación con el concepto un tanto decimonónico de* Escuela. *En realidad lo español no le interesó, acaso, por más complejas y en parte subjetivas razones. No olvidemos su calidad de exiliado y el momento histórico en que esto ocurrió, relacionándolo con la historia subsiguiente. Por otra parte, el arte español, como es bien sabido, es muy pobre en mitología y los problemas*

iconográficos que en él pudieran presentarse no son los que podían atraer a un apasionado estudioso de la Antigüedad y del Renacimiento. En España se ha prestado, hasta ahora, muy escasa atención a la obra de Panofsky y a los problemas por él estudiados y creo que su relación con los colegas españoles fue nula o harto escasa (en su Pandora's Box *cita solamente una comunicación que le había hecho D. Javier de Salas). Cuando surgió un problema iconológico en una pintura española de tan gran maestro como Velázquez, el del mito de Palas y Aracne contenido —¡descubierto en este siglo!— en* Las Hilanderas*, fue su compañero de Princeton y en cierto modo su rival, Charles de Tolnay, quien dedicó algún estudio a estos aspectos del pintor español. No, no le atraía España, hay que reconocerlo. Acaso comenzaba a interesarse por obras de arte singulares de nuestra pintura cuando en sus últimos estudios sobre el Tiziano tropezó en este camino con España y con obras españolas relacionables con el maestro veneciano. Preparando este libro estuvo en España en los últimos años de su vida, desde luego en la década del 60, ya iniciada. No visitó a ningún colega español ni siquiera se presentó al Director del Prado, que naturalmente hubo de frecuentar por motivos del estudio que traía entre manos. Acaso de haber vivido más tiempo y conociendo mejor España, que debió de visitar muy pocas veces, hubiera podido encontrar —siempre hay rincones ignorados o poco atendidos en lo español— alguna sugestión o problemas en nuestro arte, propicios para embarcarle en una de sus exhaustivas indagaciones. De cualquier modo que sea, La falta de ambiente internacional que lo español tuvo en los últimos decenios de su vida puede explicarnos, tanto la ausencia de España en la obra de Panofsky como el desconocimiento de sus libros en un país que tanto tiene que abrirse al exterior en el campo de la historia del arte y en otros muchos. Porque estas interrelaciones culturales, cuando son auténticas —*person to person*, como se dice en inglés— y no trucadas por motivos políticos o propagandísticos, son las que elevan el nivel y logran poner al día*

los estudios en un país así como rebajan y liman los complejos de inferioridad y sus resabios, siempre funestos.

Ojalá el conocimiento y La difusión de la obra de Panofsky entre nosotros pueda ayudar en esa tarea a Las nuevas generaciones en el campo de la historia del arte. A ello desearíamos que contribuyera la traducción de los Studies in iconology*, que ahora se publican y a los que he creído obligado hacer preceder de estas páginas de introducción.*

PREFACIO A LA EDICIÓN TORCHBOOK

Al enfrentarse con el problema de volver a publicar un libro casi olvidado y completamente agotado, asaltan a un autor dos impulsos opuestos: volver a escribirlo todo del principio al fin, o no tocar nada.

Como la edad y las circunstancias le impiden adoptar la primera alternativa, y la perspectiva del Juicio Final le atemoriza demasiado para caer en la segunda, este autor se ha decidido por un término medio. Aparte de corregir algunas equivocaciones y erratas palpables, ha dejado el texto como estaba, incluso en los lugares en que debiera ser revisado, o, por lo menos, vuelto a redactar; pero he tratado de precaver al lector incluyendo la lista de una serie de artículos y libros que, o aparecieron después de la publicación de *Estudios sobre Iconología*, que en dos casos fueron desgraciadamente olvidados entonces; he añadido también, *exigente opportunitate*, algunos breves comentarios míos. De esta forma, al tiempo que he tranquilizado mi conciencia, espero haber podido ayudar a aquellos que deseen continuar sus investigaciones sobre el tema.

Capítulo 1 (Introducción).

1. La validez general del método «iconológico» para la interpretación del arte renacentista y barroco fue abordada por C. Gilbert en «On Subject and non-Subject in Renaissance Pictures», *Art Bulletin*, XXXIV, 1952, pp. 202 y ss. Es cierto que no debe confundirse el «tema» con «la narración de un asunto» y que los «puros» paisajes, las naturalezas muertas y las pinturas de género ya existían en el siglo XVI y llegaron a tener una tre-

menda popularidad en el XVII; pero no es menos cierto que incluso obras que aparentemente carecen de asunto pueden contener más de lo «que salta a la vista», como han demostrado los estudios recientes sobre *Las hilanderas* de Velázquez y sobre *El pintor en su estudio* de Vermeer[*]; y que, en otros casos, la indecisión de un pintor en cuanto a la presentación, o incluso la naturaleza, de su tema puede revelar una abundancia más que una falta de interés en asunto principal. Hace pocos años se probó que el ejemplo clásico en este punto, *La tempestad* del Giorgione (Gilbert, pp. 211-214), era susceptible de una interpretación bastante convincente, o, por lo menos, sujeta a discusión[**], y en cuanto al complicado plan contenido en los frescos del Correggio en la Camera di San Paolo de Parma, generalmente considerados como producto de una imaginación caprichosa y desenfadada, puedo referirme a un breve libro que he publicado recientemente: *The Iconography of Correggio's Camera di San Paolo* (Studies of the Warburg and Courtauld Institutes XXVI), Londres 1961.

II. Sobre la supervivencia y resurgimiento de la Mitología Clásica en la Edad Media y el Renacimiento véase J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods* (Bollingen Series, XXXVIII, 1953; edición Harper Torchbook, 1961); hay una recensión importante de W. S. Heckscher en el Art Bulletin XXXVI, 1954, pp. 306 y ss. En cuanto a la «separación medieval entre motivos clásicos revestidos de un significado no clásico y temas clásicos expresados a través de figuras no clásicas en un marco no clásico» véase E. Panofski, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Estocolmo, 1960, especialmente pp. 54-103; se ha publicado posteriormente en 1970 en Inglaterra por Paladin.

P. 28. Acerca de los retratos de los Evangelistas Ottonianos y su ascendencia clásica (figs. 7-10) véase W. Weisbach, «Les Images des Evangélistes dans l'Evangéliaire d'Othon III et leurs ra-

pports avec l'antiquité», *Gazette des Beaux-Arts*, serie 6, XXI, 1939, pp. 131 y siguientes.

P. 30. Para una información más detallada sobre las diferentes versiones del *Ovidio moralizado* (francés y latín en verso y prosa) y los diferentes métodos para ilustrarlas, véase E. Panofski, *Renaissance and Renascences in Western Art*, pp. 78-81.

CAPÍTULO 2 (La historia primitiva del hombre en dos ciclos de la pintura de Piero di Cósimo).

P. 46 ss. Mi interpretación del cuadro de Piero di Cósimo *Hallazgo de Vulcano* en Hartford (fig. 17) fue combatida por el difunto R. Langton Douglas (*Piero di Cósimo*, Chicago, 1946, pp. 27 ss.), y este ataque originó una animada discusión en el *Art Bulletin*, XXVIII, 1946, pp. 286 ss.; XXIX, 1947, pp. 143 ss., 222 ss. y 284.

CAPÍTULO 3 (El padre tiempo).

P. 96. Para la iconografía de Aion, véase D. Levi, «Aion», *Hesperia* XIII, 1944, pp. 269 ss.

P. 114. La figura vestida de oscuro en el extremo superior izquierdo de *El descubrimiento de la lujuria* del Bronzino (fig. 66) que yo he interpretado como la personificación de la Verdad ayudando al Tiempo a levantar el velo que oculta la licenciosa escena, es más probable que sea una personificación de la Noche tratando de impedir el «desvelamiento» (información personal del profesor Walter Friedländer).

CAPÍTULO 4 (Cupido ciego).

P. 142. (Nota que empieza en la p. 97): Hay varios errores en mi descripción de las ilustraciones oppianas reproducidas en las figs. 93 y 94, originados, en parte, por la imposibilidad de procurarme buenas fotografías del manuscrito de la Biblioteca Marciana, fueron corregidos en el importante libro de K. Weitzmann, *Greek Mythology in Bizantine Art* (Studies in Manuscript Illumination, IV), Princeton, 1951, pp. 123 ss.

P. 146 ss. La significación iconográfica de la ceguera como símbolo de la ignorancia, u otros defectos morales o intelectuales, ha sido discutida recientemente en un excelente artículo de Déonna, «La Cécité mentale et un motif des stalles de la Cathédrale de St. Pierre a Geneve» (*Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, XVIII, 1958, pp. 68 ss.).

P. 160. En un artículo revisado por mí y titulado «Un Trattato d'Amore inedito di Fra Guittone d'Arezzo» (*Giornale storico di letteratura italiana*, CXIX. 1931, pp. 49 ss.), F. Egidi demostró que la descripción despreciativa del Amor refutada por Francesco Barberino puede identificarse: es un soneto de Guittone d'Arezzo, en el que todos los detalles a los que Barberino ha dado un sentido positivo, comportan una implicación desfavorable, incluso diabólica. Mientras que la miniatura reproducida en la fig. 90 ilustra la interpretación optimista de Barberino, los frescos de las figs. 88 y 91 parecen reflejar directamente el poema de Guittone; debería recordarse, sin embargo, que este poema recoge una tradición que se remonta a los clásicos y que había sido condensada y cristianizada en la definición del Amor de San Isidoro de Sevilla como un «daemon fornicationis… alatus» (p. 105, nota 31). Entre los poemas de Teodulfo de Orleans se encuentra una paráfrasis versificada y moralizada de la descripción de San Isidoro (E. Dümmler, ed. *Poetae Latini Aevi Carolini*, I, 1881, pp. 543 s., N.º XLV.

P. 169. El tema de «Eros y Anteros» ha sido tratado (sin resultados espectaculares) por R. V. Merrill, «Eros and Anteros» (*Speculum*, XIX, 1944, pp. 265 ss.).

P. 171. La idea de «Eros contra Anteros» y el concepto relacionado con «Cupido quitándose la venda» (fig. 106) parecen haber obsesionado la mente del escultor veneciano Nicoló Roccatagliata, apodado «El Maestro del Putto». En una de sus encantadoras estatuillas de bronce el pequeño *putto* lleva un gallo en la mano izquierda (L. Planiszig, *Venezianische Bildhauer*

der Renaissance, Viena, 1921, p. 605, fig. 669; véase nuestra fig. 98), y en otra que pertenece a la misma serie incluso se frota los ojos (Planiszig, p. 606, fig. 671).

CAPÍTULO 5 (El movimiento neoplatónico en Florencia y el norte de Italia)

P. 191 ss. Mi breve sumario del sistema de Marsilio Ficino ha sido justamente criticado, en parte, en un artículo de P. O. Kristelle (*Review of Religion,* V, 1940-1941, pp. 81 ss.); he tenido en cuenta sus objeciones en mi más reciente *Renaissance and Renascences in Western Art,* p. 182 ss. Para una información más detallada véase Kristeller, *The Philosophy of Marsilio Ficino* (Nueva York, 1943), A. Chastel, *Marsile Ficin et l'Art* (Ginebra y Lille, 1954); J. C. Nelson, *Renaissance Theory of Love* (Nueva York, 1958).

P. 207, nota 69. Sobre la aparición de un músico en numerosa representaciones de Venus producidas por Tiziano y sus seguidores véase O. Brendel, «The Interpretation of the Holkham Venus» (*Art Bulletin,* XXVIII, 1946, pp. 65 ss.; véase también la correspondencia, *ibid.*, XXIX, 1947., pp. 143 ss., 228 ss., 284).

P. 208 ss. Como era de esperar la discusión sobre el significado del cuadro de Tiziano *Amor Sagrado y Amor Profano* (fig. 108) ha seguido viva desde 1939, y no cabe duda de que lo seguirá durante algún tiempo. Lo escrito hasta 1948 está convenientemente resumido en R. Freyhan, «The Evolution of the Caritas Figure in the Thirteenth and Fourteenth Centuries» (*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* XI, 1948, pp. 68 ss. y especialmente las pp. 85 ss.). Para el actual estado de la cuestión véase E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance* (New Haven, 1958, pp. 122 ss.; véase también Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane,* 1450-1600 (Ginebra, 1958-1959, col. 397 s.).

P. 209, líneas 6 y 7 desde el pie de la página. Basándose en un magnífico artículo de J. Porcher (originalmente pasado por alto) «Deux Tapisseries à Rébus», *Humanisme et Renaissance,* II, 1934, pp. 57 ss., se han corregido aquí algunas inexactitudes en la descripción de los dos tapices del Musée des Arts Decoratifs (figs. 116 y 117).

P. 218 ss. Sobre la llamada *Alegoría del Marqués de Avalos* de Tiziano (fig. 118) véase Tervarent, *op. cit.,* col. 363 ss.; sobre los cuadros de bodas venecianas con vestiduras mitológicas (como el cuadro de París Bordone, fig. 121) véase E. Wind, *La Fiesta de los Dioses de Bellini* (Cambridge, Massachusetts, 1948, pp. 37 s.).

P. 222 ss. Mi interpretación de la *Educación de Cupido* por Tiziano ha sido controvertida por Wind, *Pagan Mysteries Renaissance,* pp. 76 ss.

CAPÍTULO 6 (El movimiento neoplatónico y Miguel Angel).

P. 255 ss. Sobre la Tumba de Julio II por Miguel Angel véase C. de Tolnay, *Michelangelo,* IV (*The Tomb of Julius II*), Princeton, 1954, con una bibliografía completa hasta esa fecha; H. von Einem, Michelangelo, Stuttgart, 1959, pp. 40 ss., 71 ss., 97 ss., 135 ss.; A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence au Temps de Laurent le Magnifique,* París, 1959, pp. 459 ss. En cuanto a los monos anejos a los dos *Esclavos* del Louvre, la discrepancia entre las interpretaciones neoplatónicas de De Tolnay (pp. 98 s.) y mías, y el asentimiento por parte de H. W. Janson a la afirmación de Condivi de que los monos simbolizan la Pintura y la Escultura (*Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance,* Studies of the Warburg Institute, XX, Londres, 1952, pp. 295 ss.) puede quizá resolverse por la suposición de que el significado de los *Esclavos* (a quienes nunca mencionan los documentos originales) sufrió un cambio en la propia mente de Miguel Angel y que este cambio se refleja en la descripción de Condivi.

Sin embargo, yo estoy firmemente convencido todavía de que el primer proyecto de la *Tumba* (1505) exigía una efigie sentada y no reclinada del Papa (figs. 131 y 132 de este libro, a diferencia de la reconstrucción ofrecida por De Tolnay, fig. 203, y reproducida, con o sin modificaciones, por Chastel, p. 463, fig. 9, y von Einem, p. 42, fig. 6), solo que en mi reconstrucción la efigie y los dos ángeles que la soportaban eran demasiado grandes; fueron luego reducidos a la misma escala aproximadamente que las otras figuras. Ambas afirmaciones —es decir, el hecho de que la efigie mostraba al Pontífice en un trono, aunque considerablemente más pequeña que yo pensé— fueron demostradas por un descubrimiento llevado a cabo cuatro años después de la publicación de *Estudios sobre Iconología*: se ha demostrado que la figura esbozada del Papa, enviada desde Carrara a Roma en 1508, y que se encontró en el estudio de Miguel Angel en Roma después de su muerte en 1564, fue utilizada por Nicolás Cordier para un *San Gregorio entronizado* que todavía puede verse en *S. Gregorio al Cielo* (J. Hess, «Michelangelo and Cordier», *Burlington Magazine*, LXXXII, 1943, pp. 55 ss.). Cuando De Tolnay, p. 15, afirma que la figura encontrada en el taller de Miguel Angel después de su muerte (y por lo tanto el *S. Gregorio* de Cordier) «debe haber sido» una de las dos estatuas papales (representando a León X y Clemente VII) destinadas a la Capilla de los Médicis, y de las que se sabe que fueron extraídas de la cantera y esbozadas en 1524, esta afirmación muestra algunas diferencias con las circunstancias técnicas y legales: los bloques de mármol destinados a las tumbas de los Médicis quedaron naturalmente en el taller *florentino* de Miguel Angel cuando dejó Florencia para siempre en 1534, y fueron usados más tarde para fines diferentes; mientras que el *abbozzo* completado por Cordier se encontró en el taller de Miguel Angel en Roma.

En cuanto al uso de la palabra bara en el sentido de «parihuela» (*una sorte di lettiga*) en vez de ataúd, me complazco en informar a los que no han podido encontrar pruebas de este uso en el *Vocabulario degli Accademici della Crusca* (de Tolnay, p. 84, nota 7) de que los pasajes pertinentes, incluyendo uno de Maquiavelo, pueden encontrarse en la edición dedicada al Principe Eugenio en el vol. I, Venecia, 1806, p. 312, y en la edición corriente (la famosa «Quinta Edizione») en el vol. II, Florencia, 1866, p. 57.

P. 265 ss. Sobre la Capilla de los Médicis de Miguel Angel véase de Tolnay, *Michelangelo, III (The Medici Chapel),* Princeton, 1948, con bibliografía completa hasta el día; von Einem, *op. cit.,* pp. 82 ss. Una interpretación esencialmente diferente, puramente dinástica, es la propuesta por F. Hartt, «The Meaning of Michelangelo Medici Chapel» (*Essays in Honor of Georg Swarzenski,* Chicago, 1947, pp. 145 ss.). Esta interpretación —mucho más difícil de aceptar, puesto que se basa en los defectos de construcción en dos versos de un poema de Gandolfo Perrino, compuesto poco antes de 1546— será ulteriormente discutida.

P. 276. A causa de sus patillas algunos zoólogos mantienen que la cabeza de animal que adorna el cofre de Lorenzo de Urbino (*Il Penseroso*) se trata de la de un lince y no de la de un murciélago (comunicación personal del Dr. Herbert Friedmann y el Prof. Edgard Wind). Esto no se opondría a la interpretación propuesta aquí, porque el lince, de mirada penetrante (véase Cesare Ripa, *Iconología,* bajo «Sensi» donde se menciona al lince como un símbolo del sentido de la vista) puede significar parsimonia al mismo tiempo que una vigilancia penetrante (podemos recordar que los franceses describen cortésmente al avaro como «un peu regardant»); a pesar de todo, a mí y a otros nos sigue pareciendo que los rasgos distintivos de la cabeza del animal de Miguel Angel, un *mascherone* más bien que un retrato

realista, sugiere un murciélago más que un lince. Si es cierto que los murciélagos no tienen patillas, los linces tienen las orejas acabadas en una punta aguda, morros relativamente chatos y, sobre todo, esos ojos grandes y vigilantes proverbiales en todas las lenguas. Se ha ocupado exhaustivamente de este problema O. Cederlóf, «Fladdermusen», *Symbolister, I* (*Tidskrift för Konstvetenskap*, XXX, Malmö, 1957, pp. 89 ss., especialmente pp. 99-115).

P. 280 ss. Sobre los dibujos de Cavalieri y los relacionados con ellos (figs. 158, 159, 162-167) véase de Tolnay, *op. cit.*, III, p. 111 ss., 199 ss., 220 ss. y V (*The Final Period*) Princeton, 1960, pp. 181 s.; A. E. Popham y J. Wilde, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King al Windsor Castle*, Londres, 1949, pp. 265 ss.; von Einem, *op. cit.*, p. 107 ss.; L. Goldscheider, *Michelangelo's Drawings*, Londres, 1951, núms. 92-97; L. Dussler, *Die Zeichnungen des Michelangelo, Kritischer Katalog*, Berlín, 1959, núms. 117, 234, 238, 241, 365, 589, 721. Puesto que una interpretación de El Sueño (nuestra fig. 167; véase también Tervarent, *op. cit.*, col. 263) como *Hipnos Despertado por Iris* (A. Pigler, «The Importance of Iconographical Exactitude», *Art Bulletin*, XXI, 1939, pp. 228 ss.) se probó como insostenible (*ibid*. p. 402), parece haberse alcanzado una cierta unanimidad en cuanto al significado de todas estas composiciones; B. D. Kirschenbaum, «Reflections on Michelangelo's Drawings for Cavaliere», *Gazette des Beaux-Arts*, serie 6, XXXVIII, 1951, pp. 99 ss. (publicada en fecha tan tardía como noviembre de 1960), difiere en matices de significado más bien que en algo sustancial.

En A. van de Put, «Two Drawings on the Fêtes at Binche for Charles V and Philip (11) 1549», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, III, 1939-40, pp. 49 ss., especialmente p. 52, he visto que la denominación errónea del *Titio* de Tiziano (fig. 160) como *Prometeo* se remonta a Juan C. Calvete de Estrella,

que escribía en 1550, y que fue debidamente rechazada por P. Beroqui, «Tiziano en el Museo del Prado», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXIV, 1926, pp. 247 ss. Contrariamente a van de Put no obstante, Beroqui no acepta, sino que se opone explícitamente a la opinión de que los cuatro cuadros que anteriormente adornaban la «pieza de las Furias» en el Palacio de Madrid, fueran destruidos en el famoso incendio de 1734, y que los dos cuadros aún conservados en el Prado —el *Titio* y el *Sísifo*— eran simples copias atribuidas a Alonso Sánchez Coello († 1590). Esta opinión (abandonada, incidentalmente, también en la cuarta edición del tomo de *Klassiker der Kunst*, cuya segunda edición es citada por van de Put) no se apoya en los documentos según los cuales el *Titio* y el *Sísifo*, a diferencia del *Tántalo* y el *Ixión*, no se mencionan como destruidos, sino solo como «gravemente maltratados». En consecuencia, H. Tietze, *Tizian*, Viena, 1936, 1, p. 188, 11, p. 298, incluye e ilustra los dos cuadros del Prado, con la reserva de que su estado presente hace imposible asegurar su condición.

El original del *Prometeo* de Rubens, vendido por el maestro mismo a *Sir* Dudley Carleton en 1618, con la advertencia de que el águila había sido pintada por Frans Snyders, se descubrió aproximadamente en 1950, y es ahora propiedad del Museo de Arte Filadelfia; véase F. Kimball, «Rubens», *Prometheus, Burlington Magazine*, XCIV, 1952, p. 67 f. En la fig. 161 hay una fotografía del espléndido original, amablemente facilitada por el Director Henri Marceau, que ha sustituido a la fotografía de la deficiente reproducción que tuvo que ser publicada en 1939.

APÉNDICE.

P. 320 s. Por lo que se refiere a la *Victoria* (fig. 173) de Miguel Angel, mis objeciones a la tesis de J. Wilde —según la cual el modelo de escayola de la casa Buonarroti (fig. 172) se hizo como preparación para la pieza gemela de este grupo más bien que para el *Hércules Derrotado a Caco* de la Piazza della Signoria

— fueron apoyadas por de Tolnay (*op. cit.*, III, pp. 98 ss., 183 ss.) pero no alcanzaron a convencer al Dr. Wilde; véase J. Wilde, *Michelangelo's Victory* (Conferencias Charlton sobre Arte pronunciadas en el King's College de la Universidad de Durham Newcastle upon Tyne, pronunciadas bajo los auspicios de la beca Charlton, Londres, 1954, especialmente pp. 18 ss.). *Et adhuc sub judice list est*.

Desde luego estas indicaciones bibliográficas no intentan ser completas. Su principal objetivo es subrayar el hecho de que estos *Estudios sobre Iconología* fueron escritos hace más de dos décadas. Dejamos al lector interesado la tarea de buscar las contribuciones omitidas aquí, y, sobre todo, la capacidad de usar su propio juicio.

Erwin Panofsky

Princeton.

Enero, 1962.

PREFACIO

Las seis conferencias impresas en este libro, dadas bajo los auspicios de la beca Mary Flexner[*], no son totalmente nuevas. El capítulo de introducción sintetiza el contenido revisado de un artículo metodológico publicado por el autor en 1932[1] con un estudio sobre la Mitología Clásica en el arte medieval publicado por el autor al año siguiente en colaboración con el Dr. F. Saxl[2]; el contenido de la lección sobre *El Padre Tiempo* es, en parte, idéntico al de un capítulo del libro *Melancholia,* también escrito en colaboración por el autor y el Dr. Saxl[3]; y la conferencia sobre Piero di Cósimo refunde dos artículos publicados recientemente en el *Journal of the Warburg Institute*[4] y en el *Worcester Museum Annual*[5].

Las siguientes consideraciones pueden servir de excusa para esto: el artículo metodológico ha sido publicado, y *Melancholia* lo será, en alemán; por tanto, ambos pudieran no ser fácilmente accesibles a los lectores ingleses y americanos. Las ideas que se apuntan en el estudio sobre la Mitología Clásica en la Edad Media son tan importantes para la comprensión de la serie completa de conferencias que pareció aconsejable repetirlas aquí. Y los dos artículos sobre Piero di Cósimo tuvieron que ser publicados, por razones prácticas, en dos lugares diferentes, y fuera de conexión con los otros estudios.

En un sentido más amplio, la cooperación del Dr. Saxl en este libro ha sido aun mayor. Los métodos que el autor ha tratado de aplicar están basados en lo que él y el Dr. Saxl aprendieron al mismo tiempo del difunto profesor A. Warburg, y que han tratado de poner en práctica a través de muchos años de cola-

boración personal. Incluso después de que esta colaboración personal hubiese terminado, el autor encuentra difícil separar el presente del pasado, «nostrasque domos, ut et ante, frequentat».

El autor quiere expresar su agradecimiento a: los editores del *Journal of the Warburg Institute* y al Director del *Worcester Art Museum* F. H. Taylor por su permiso para reproducir los artículos sobre Piero di Cósimo; a los Sres. A. E. Austin, Jr., O. Brendel, S. C. Chew, Freiherr H. von Erffa, A. M. Friend, Jr., G. Gerola, H. Gray, T. M. Greene, F. R. B. Godolphin, R. Goldwater, K. Lehmann-Hartleben, H. Janson, R. Offner, A. Panella, K. Th. Parker, J. Rosenberg, M. Schapiro, A. Scharf, O. Strunk, H. Swarzenski, B. L. Ullman, K. Weitzmann, H. E. Wethey, E. T. De Wald, *Sir* Robert Witt y R. Wittkower, y las señoritas M. Bieber, H. Franc, B. da Costa Greene y L. R. Taylor por sus informaciones, fotografias y útiles sugerencias; a la Sra. Eleanor C. Marquand por su ayuda incansable en asuntos de botánica; a la señorita Margot Cutter por la preparación del índice y la bibliografia; a los señores P. Underwood y A. M. Wicks por la realización de los dibujos de las figs. 131, 132, 136, 137 y el diagrama; y a la señorita M. Scolari por su inapreciable ayuda en cuanto al vocabulario del texto inglés.

Quiere además expresar el mayor agradecimiento a sus amigos de Bryn Mawr, profesores y alumnos, que con su hospitalidad y receptividad han convertido estas conferencias en un placer para el conferenciante; y al Sr. Bernard Flexner, cuyo amable y generoso interés ha hecho posible su publicación en la forma presente.

La Fundación Mary Flexner

La Fundación Mary Flexner fue establecida el 17 de febrero de 1928, en el Colegio Bryn Mawr, por Bernard Flexner, en honor de su hermana Mary Flexner, una graduada del Colegio. Se

proveyó con una dotación adecuada cuya renta se utilizaría anualmente o en periodos más largos, a discreción de los Directores del Colegio, con un honorario que se concedería a un erudito americano o extranjero distinguido en el campo de las Humanidades, usando la palabra Humanidades en su más amplio sentido. Los conferenciantes han residido en Bryn Mawr durante un periodo de seis semanas, y, además de pronunciar la serie de conferencias públicas, han enseñado a estudiantes graduados o no. El objeto de Ja Beca Mary Flexner es traer al Colegio eruditos distinguidos que sirvan de estímulo a profesores y estudiantes y que contribuyan a mantener aquellos ideales y niveles de erudición que puedan honrar al Colegio. La fundación subvenciona también la publicación de las conferencias. El libro presente es el séptimo de esta serie.

Capítulo 1
INTRODUCCIÓN

I

Iconografía es la rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma. Intentemos, pues, definir la diferencia entre *contenido temático* o *significado* por una parte y *forma* por la otra.

Cuando un conocido me saluda en la calle quitándose el sombrero, lo que veo desde el punto de vista formal no es más que el cambio de ciertos detalles dentro de una configuración que es parte de una estructura general de color, líneas y volúmenes que constituye mi mundo visual. Cuando identifico, tal como lo hago de manera automática, esta configuración como un *objeto* (un hombre) y el cambio de detalles como una *acción* (la de quitarse el sombrero), ya he pasado los límites de la pura percepción *formal* y he entrado en una primera esfera de *contenido* o *significado*. El significado así percibido es de una naturaleza elemental y fácil de comprender, y lo llamaremos *significado fáctico*; aprehendido sencillamente al identificar ciertas formas visibles con ciertos objetos conocidos para mí por la experiencia práctica, e identificando el cambio en sus relaciones con ciertas acciones o acontecimientos.

Ahora bien, los objetos y acciones así identificados producirán naturalmente una reacción en mí. Por la forma en que mí conocido lleve a cabo su acción sabré si está de buen o mal humor, y si sus sentimientos hacia mí son indiferentes, amistosos u hostiles. Estos matices psicológicos revestirán los gestos de

mi conocido con otro significado que llamaremos, *expresivo*. Se diferencia del *significado fáctico* en que es aprehendido, no por la simple identificación, sino por «empatía». Para comprenderlo necesito una cierta sensibilidad, pero esta sensibilidad es todavía parte de mi experiencia práctica, esto es, de mi familiaridad cotidiana con objetos y acciones. Por tanto, a la vez el significado *fáctico* y el *expresivo* pueden ser clasificados conjuntamente: forman el grupo de significados *primarios* o *naturales*.

Sin embargo, el hecho de darme cuenta de que levantar el sombrero significa un saludo, pertenece a un campo de interpretación enteramente distinto. Esta forma de saludo es peculiar del mundo occidental y es un residuo de la cortesía medieval: los hombres armados solían quitarse el yelmo para dejar claras sus intenciones pacificas y su confianza en las intenciones pacíficas de los demás. No podría esperarse que ni un bosquimano de Australia ni un griego antiguo se apercibieran de que el levantar el sombrero no es solo una acción práctica con ciertas connotaciones expresivas, sino, además, un signo de cortesía. Para comprender este significado de la acción del caballero, debo estar familiarizado, no solo con el mundo práctico de los objetos y las acciones, sino también con el mundo de costumbres y tradiciones culturales, peculiar de una civilización determinada y que trasciende lo práctico. Inversamente mi conocido no se sentiría movido a saludarme levantando su sombrero si no tuviera conciencia del significado de esta acción. En cuanto a las intenciones expresivas que acompañan a su acción puede ser o no consciente de ellas. Por lo tanto, cuando yo interpreto el hecho de quitarse el sombrero como un saludo cortés, reconozco en ello un significado que podría llamarse *secundario* o *convencional*; se diferencia del *primario* o *natural* en que es inteligible en lugar de ser sensible, y que ha sido aplicado conscientemente a la acción práctica que lo transmite.

Y finalmente, además de constituir una acción natural en el espacio y en el tiempo, además de indicar naturalmente estados de ánimo o sentimientos, además de transmitir el saludo, la acción de mi conocido puede revelar a un observador experimentado todo lo que contribuye a formar su «personalidad». Esta personalidad está condicionada por el hecho de que es un hombre del siglo veinte, por sus antecedentes nacionales, sociales y de educación, por la historia anterior de su vida y por su entorno presente; pero se distingue también por una forma personal de ver las cosas y de reaccionar ante un mundo; forma que, si se racionalizara, tendría que ser llamada filosofía. En la acción aislada de un saludo cortés, todos estos factores no se manifiestan por sí mismo comprehensivamente, pero sí sintomáticamente. No podríamos construir un retrato mental de ese hombre sobre la base de esa acción única, sino solo coordinando un gran número de observaciones similares o interpretándolas en relación con nuestra información general sobre la época, la nacionalidad, la clase, las tradiciones intelectuales, etc., de aquel caballero. Y sin embargo todas las cualidades que este retrato mental mostraría de forma explícita están implícitamente inherentes en cada acción aislada, de manera que, inversamente, cualquier acción aislada puede ser interpretada a la luz de esas cualidades.

El significado descubierto de esta forma podría llamarse *significado intrínseco* o *contenido*; le es esencial mientras que las otras dos clases de significado, la *primaria* o *natural* y la *secundaria* o *convencional* pertenecen al dominio del fenómeno. Se podría definir como un principio unificador que sustenta y explica a la vez la manifestación visible y su significado inteligible, y determina incluso la forma en que el hecho visible toma forma. Este *significado intrínseco* o *contenido* está, desde luego, tan por encima de la esfera de las voliciones conscientes como el significado expresivo está por debajo de esta esfera.

Trasladando los resultados de este análisis de la vida diaria a una obra de arte, podemos distinguir en su contenido temático o significado estos tres mismos niveles.

1. Contenido temático natural o primario, subdividido en Fáctico y Expresivo.

Se percibe por la identificación de *formas* puras, es decir, ciertas configuraciones de línea y color, o ciertas masas de bronce o piedra de forma peculiar, Como representaciones de *objetos* naturales, tales como seres humanos, animales, plantas, casas, instrumentos, etc.; identificando sus relaciones mutuas como *hechos*; y percibiendo tales cualidades expresivas como el carácter doloroso de un gesto o una actitud, o la atmósfera hogareña y pacífica de un interior. El mundo de las *formas* puras, reconocidas así como portadoras de *significados primarios* o *naturales,* puede ser llamado el mundo de los *motivos* artísticos. Una enumeración dé estos motivos sería una descripción *preiconográfica* de la obra de arte.

2. Contenido Secundario o Convencional.

Lo percibimos al comprobar que una figura masculina con un cuchillo representa a San Bartolomé, que una figura femenina con un melocotón en la mano es la representación de la Veracidad, que un grupo de figuras sentadas en una mesa, en una disposición determinada y en unas actitudes determinadas, representan La Ultima Cena, o que dos figuras luchando de una forma determinada representan el Combate del Vicio y la Virtud. Al hacerlo así relacionamos los *motivos* artísticos y las combinaciones de *motivos* artísticos (*composiciones)* con *temas* o *conceptos*. Los *motivos*, reconocidos, así, como portadores de un significado *secundario* o *convencional* pueden ser llamados *imágenes* y las combinaciones de imágenes son lo que los antiguos teóricos del arte llamaron «invenzioni»; nosotros estamos acostumbrados a llamarlos *historias* y *alegorías*[1]. La identifica-

ción de tales imágenes, historias y alegorías constituye el campo de la Iconografía, en sentido estricto. De hecho, cuando hablamos vagamente de «*contenido temático* como opuesto a *forma*» nos referimos principalmente a la esfera del contenido *secundario* o *convencional*, es decir, el mundo de los temas o conceptos específicos se manifiesta a través de *imágenes, historias* y *alegorías*, por oposición a la esfera del contenido *primario* o *natural* que se manifiesta en *motivos* artísticos. «El análisis formal», en el sentido en que lo usaba Wölflin, es sobre todo un análisis de motivos y combinaciones de motivos (composiciones); para hacer un análisis formal en el sentido estricto de la palabra habría incluso que evitar expresiones como «hombre», «caballo» o «columna», dejando solamente valoraciones tales como «el feo triángulo formado por el espacio entre las piernas del David de Miguel Angel», o «la admirable claridad de las articulaciones de un cuerpo humano». Es evidente que un *análisis iconográfico* correcto *en el sentido más estricto* presupone una identificación correcta de los *motivos*. Si el cuchillo que nos permite identificar a San Bartolomé no es un cuchillo sino un sacacorchos, la figura no es un San Bartolomé. Además es importante darse cuenta que la frase «esta figura es una imagen de San Bartolomé» implica la intención consciente del artista de representar a San Bartolomé, mientras que las cualidades expresivas de la figura pueden muy bien no ser intencionadas.

3. Significado Intrínseco o Contenido

Lo percibimos indagando aquellos supuestos que revelan la actitud básica de una nación, un periodo, una clase, una creencia religiosa o filosófica —cualificados inconscientemente por una personalidad y condensados en una obra—. Apenas hace falta decir que esos principios son manifestados y por lo tanto, esclarecidos a la vez por los «métodos compositivos» y por la «significación iconográfica». Por ejemplo en los siglos XIV y XV (el ejemplo más antiguo data de hacia 1310) el tipo tradicional

de Natividad que muestra a la Virgen María tendida en una especie de lecho fue sustituido frecuentemente por uno nuevo que la muestra arrodillada en adoración ante el Niño. Desde un punto de vista compositivo este cambio significa, en términos generales, la sustitución de un esquema triangular por uno rectangular; desde un punto de vista iconográfico, en el sentido más estricto de la palabra, significa la introducción de un tema nuevo formulado textualmente por escritores como el Pseudo-Buenaventura y Santa Brígida. Pero, al mismo tiempo, expresa una nueva actitud emocional, peculiar del último periodo de la Edad Media. Una interpretación realmente exhaustiva del significado intrínseco o contenido podría incluso mostrar que los procedimientos técnicos característicos de un país, época o artista determinado, por ejemplo la preferencia de Miguel Angel por la escultura en piedra en vez de bronce, o el uso peculiar de los trazos para sombrear sus dibujos, son un síntoma de la misma actitud básica, que es discernible en todas las otras cualidades específicas de su estilo. Concibiendo así las formas puras, los motivos, las imágenes, las historias y las alegorías como manifestaciones de principios fundamentales, interpretamos todos estos elementos como lo que Ernst Cassirer llamó *valores «simbólicos»*. Mientras nos limitemos a afirmar que el famoso fresco de Leonardo de Vinci muestra un grupo de trece hombres alrededor de la mesa de un comedor, y que este grupo de hombres representa la Ultima Cena, nos estamos ocupando de la obra de arte como tal, e interpretamos sus rasgos compositivos e iconográfico·s como sus propiedades o características peculiares. Pero cuando tratamos de comprenderlo como un documento sobre la personalidad de Leonardo, o de la civilización del Alto Renacimiento italiano, o de una actitud religiosa peculiar, nos ocupamos de la obra de arte como un síntoma de algo más que se expresa a sí mismo en una variedad incontable de otros síntomas, e interpretamos sus rasgos compositivos e

iconográficos como una evidencia más particularizada de este «algo más diferente». El descubrimiento y la interpretación de estos *valores «simbólicos»* (generalmente desconocidos por el artista mismo y que incluso pueden diferir marcadamente de lo que el artista intentaba expresar conscientemente) es el objeto de lo que llamamos *iconografía en un sentido más profundo*: de un método de interpretación que aparece como síntesis más que como análisis. Y puesto que la identificación correcta de los *motivos* es el prerrequisito para un correcto *análisis iconográfico en el sentido más estricto*, el análisis correcto de *imágenes, historias* y *alegorías* es el prerrequisito de una correcta *interpretación iconográfica en un sentido más profundo* —a no ser que nos ocupemos de obras de arte en las cuales se ha eliminado la esfera del contenido secundario o convencional, y se intenta una transición directa de *motivos* a *contenido*, como en el caso del paisaje, la naturaleza muerta y el género en la pintura europea; es decir, en general, fenómenos excepcionales, que señalan las fases tardías y superrefinadas de un largo proceso.

¿Pero cómo se llega a una descripción pre-iconográfica correcta, y a un análisis iconográfico correcto en el sentido más estricto, con la intención última de penetrar en el significado intrínseco o contenido?

En el caso de una *descripción pre-iconográfica*, que se mantiene dentro de los limites del mundo de los *motivos*, el asunto parece bastante sencillo. Los objetos y acciones cuya representación por lineas, colores y volúmenes constituye el mundo de los *motivos*, pueden ser identificados, como hemos visto, basándonos en nuestra experiencia práctica. Cualquiera puede reconocer la forma y comportamiento de seres humanos, plantas y animales, y todo el mundo sabe diferenciar una cara enfadada de una alegre. Es posible desde luego que en un caso determinado el alcance de nuestra experiencia personal no sea lo bastante amplio; por ejemplo cuando nos encontramos frente a la

representación de un instrumento fuera de uso o poco corriente o con la representación de una planta o animal que nos sean desconocidos. En tales casos tenemos que ampliar el campo de nuestra experiencia práctica consultando un libro o un experto, pero no abandonamos la esfera de la experiencia práctica como tal.

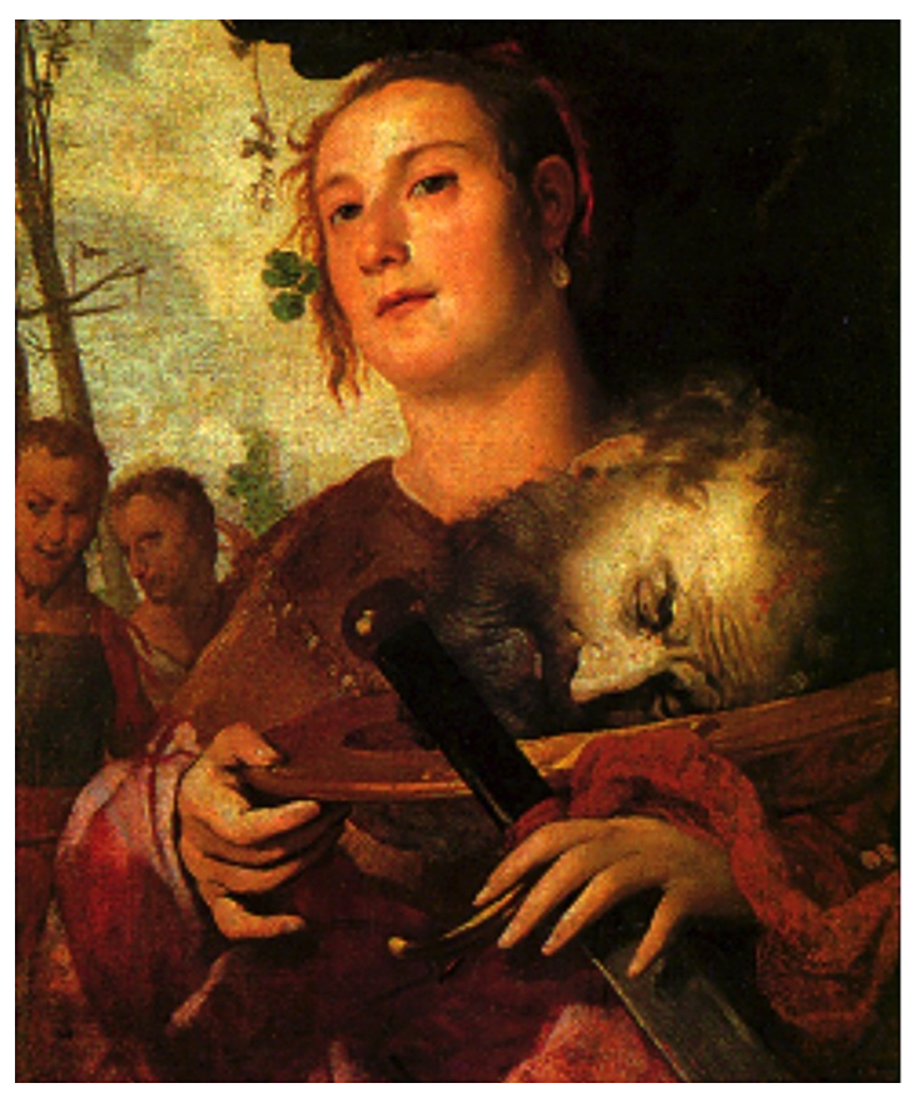
Sin embargo, incluso en esta esfera, nos encontramos con un problema peculiar. Dejando de lado el hecho de que los objetos, acciones y expresiones representados en una obra de arte puedan no ser reconocibles debido a la incompetencia, o malicia preconcebida del artista, es imposible, en principio, llegar a una descripción pre-iconográfica correcta, o a la identificación del contenido primario, aplicando indiscriminadamente nuestra experiencia práctica a la obra de arte. Tal experiencia práctica es indispensable, y aun suficiente, como material para una descripción pre-iconográfica, pero no garantiza su exactitud.



1. Roger van der Weyden.
La Visión de los Reyes Magos. Detalle.

Una descripción pre-iconográfica de *Los tres Reyes Magos,* de Roger Van der Weyden, en el Museo de Berlín (fig. 1) tendría desde luego que evitar el uso de términos como «Reyes Magos», «Niño Jesús», etc. Pero tendría que mencionar que en el cielo se ve la aparición de un niño pequeño. ¿Cómo sabemos que se quiere señalar que el niño es una aparición? El hecho de que esté rodeado de un halo de rayos dorados no sería una prueba suficiente para esta suposición, porque hay representaciones de la Natividad con halos similares y donde el Niño Jesús es real. ¿El que el niño del cuadro de Roger represente una aparición puede solo deducirse del hecho adicional de que se

mantiene en el aire? Su postura no sería diferente si estuviera sentado sobre un cojín en el suelo; en realidad, es muy probable que Roger utilizara para su pintura un dibujo del natural de un niño sentado en un almohadón. La única razón válida para suponer que el niño del cuadro de Berlín quiere ser una aparición es el hecho de que está pintado en el espacio sin ningún apoyo sensible.



2. *La Resurrección del Hijo de Naín*. Miniatura. Hacia el año 1000.

Podríamos aducir cientos de representaciones en que seres humanos, animales y objetos inanimados parecen flotar en el espacio, violando la ley de la gravedad, y sin pretender por ello ser apariciones. Por ejemplo en una miniatura de los «Evangelios de Oton III» de la Staats-Bibliothek de Munich, se representa toda una ciudad en el centro de un espacio vacío, mientras que las figuras que toman parte en la acción pisan tierra firme. (Fig. 2)[2]. Un observador sin experiencia podría concluir que la ciudad flota en el aire por alguna especie de magia. Y sin embargo, en este caso, la falta de soporte no significa una invalidación milagrosa de las leyes de la naturaleza. La ciudad es la ciudad real de Naín, donde el joven fue resucitado. En una miniatura de hacia el año 100 este espacio vacío no cuenta como un medio tridimensional, como en un periodo más realista, sino solo como un fondo abstracto e irreal. La curiosa forma semicircular de lo que debería ser la línea de base de las torres, atestigua el hecho de que, dentro del prototipo más realista de nuestra miniatura, la ciudad había sido situada sobre un terreno montuoso, pero fue transformada en una representación en la cual se ha dejado de pensar el espacio en términos del realismo perspectivo. La figura flotante del cuadro de Van der Weyden vale como una aparición, mientras la ciudad flotante de la miniatura otoniana no tiene ninguna significación milagrosa. Estas interpretaciones opuestas nos son sugeridas por las cualidades «realistas» de la pintura y las cualidades «no realistas» de la miniatura. Pero el hecho de que comprendamos estas cualidades en una fracción de segundo y casi automáticamente no debe inducirnos a pensar que pudiéramos siempre hacer una descripción pre-iconográfica correcta de una obra de arte sin haber adivinado, por ejemplo, su «locus» histórico. Mientras O creemos identificar los motivos sobre la base de nuestra experiencia práctica, pura y simple, realmente desciframos «lo que vemos» según la manera en que los *objetos* y las *acciones* eran

expresados por las *formas, bajo condiciones históricas variables*. Al hacerlo así sujetamos nuestra experiencia práctica a un principio de control que puede llamarse la *historia del estilo*.[3]

El *análisis iconográfico*, que se ocupa de las *imágenes, historias* y *alegorías*, en vez de *motivos*, presupone, desde luego, mucho más que la familiaridad con objetos y acciones que adquirimos a través de la experiencia práctica. Presupone una familiaridad con *temas* o *conceptos* específicos, tal como han sido transmitidos a través de las fuentes literarias, hayan sido adquiridos por la lectura intencionada o por la tradición oral. Nuestro bosquimano de Australia sería incapaz de reconocer el tema de La Ultima Cena; para él solo le transmitiría la idea de una animada escena de banquete. Para comprender el sentido iconográfico del cuadro tendría que estar familiarizado con el texto de los Evangelios. Cuando se trata de la representación de temas distintos de los relatos bíblicos o de escenas históricas o mitológicas que suelen ser conocidas por el hombre de educación media» todos somos, en realidad, bosquimanos. En tales casos también nosotros tendríamos que llegar a conocer lo que los autores de esas representaciones habían leído o conocían de alguna forma. Pero otras veces, mientras que el conocimiento de los *temas* y *conceptos* específicos transmitidos por las fuentes literarias es un material indispensable y suficiente para un *análisis iconográfico*, no garantiza su exactitud. Es tan imposible para nosotros hacer un *análisis iconográfico* correcto, aplicando indiscriminadamente nuestros conocimientos literarios a los motivos, como lo es hacer una *descripción pre-iconográfica* correcta aplicando indiscriminadamente nuestra experiencia práctica de las *formas*.



3. Francesco Maffei, *Judit.*.

Un cuadro del pintor veneciano del siglo XVII Francesco Maffei, representando una bella mujer con una espada en su mano derecha y en la izquierda una bandeja que contiene la cabeza de un hombre decapitado (fig. 3), ha sido publicada como una representación de Salomé con la cabeza de San Juan Bautista[4].

De hecho la Biblia dice que la cabeza de San Juan Bautista fue traída a Salomé en una bandeja. ¿Y la espada? Salomé no decapitó a San Juan Bautista con sus propias manos. Pero la Biblia nos habla de otra hermosa mujer en relación con la decapitación de un hombre, o sea Judit. En este caso la situación es justamente la contraria. La espada sería correcta porque Judit decapitó a Holofernes con sus propias manos, pero la bandeja no está de acuerdo con el tema de Judit porque el texto dice explícitamente que la cabeza de Holofernes fue puesta en un saco. De esta forma tenemos dos fuentes literarias aplicables a nuestro cuadro con el mismo derecho y la misma falta de fundamento. Si lo interpretásemos como una representación de Salomé, el texto justificaría la bandeja, pero no la espada, si lo interpretásemos como una representación de Judit el texto justificaría la espada, pero no la bandeja. Estaríamos completamente perdidos si tuviéramos que depender exclusivamente de las fuentes literarias. Afortunadamente no es así. De la misma manera que podríamos corregir y controlar nuestra experiencia práctica investigando de qué forma, bajo condiciones históricas diferentes, *objetos* y *acciones* eran expresados a través de formas, o sea en la historia del *estilo*, podemos corregir igualmente nuestro conocimiento de las fuentes literarias investigando de qué forma, bajo condiciones históricas diferentes, *temas* o *conceptos* específicos fueron expresados por *objetos* y *acciones*, o sea dentro de la historia de los *tipos*.

En el caso que estamos tratando tendríamos que preguntar si hubo, antes de que Francesco Maffei pintase su cuadro, alguna imagen indiscutible de Judit (indiscutible porque incluyese, por ejemplo, la sirvienta de Judit), pero en el que apareciese sin justificación alguna bandeja; o alguna indiscutible representación de Salomé (indiscutible porque incluyese, por ejemplo, a los padres de Salomé) pero en el que aparecería una espada sin justificación. Y he aquí que, mientras no podemos señalar ni una

sola Salomé con una espada, nos encontramos en Alemania y el norte de Italia varios cuadros del siglo XVI que representan a Judit con una bandeja[5]; hubo, pues, un tipo de «Judit con bandeja», mientras nunca hubo un tipo de «Salomé con espada». De aquí podemos deducir, sin peligro, que el cuadro de Maffei representa a Judit y no a Salomé como se había creído.

Podríamos además preguntarnos por qué los pintores se sintieron autorizados para trasladar el motivo de la bandeja de Salomé a Judit, pero no el motivo de la espada de Judit a Salomé. Esta pregunta puede contestarse estudiando otra vez la historia de los tipos, por dos razones. Una de ellas es que la espada era un atributo honorífico, establecido como tal para Judit, para muchos mártires y para virtudes como la Justicia, la Fortaleza, etc., por tanto no era fácil que fuera aplicada con propiedad a una joven lasciva. La otra razón es que durante los siglos XIV y XV la bandeja con la cabeza de San Juan Bautista se había transformado en una imagen aislada de devoción (*Andachtsbild*) popular en los países del norte y el norte de Italia especialmente (fig. 4); se había desmembrado de una representación de la historia de Salomé, de una forma muy parecida a como el grupo de San Juan Evangelista descansando en el regazo del Señor se había separado de la Ultima Cena, o la Virgen en el lecho de la Natividad. La existencia de esta imagen devota estableció una asociación fija entre la idea de la cabeza de un hombre decapitado y la idea de una bandeja y así el motivo de la bandeja pudo sustituir más fácilmente al motivo del saco en una imagen de Judit, que el motivo de una espada podía insinuarse en una imagen de Salomé.



4. *La Cabeza de San Juan Evangelista.*
Talla holandesa en madera. Hacia 1500.

La interpretación de la *significación intrínseca* o *contenido,* que trata de lo que hemos llamado *valores «simbólicos»* en vez de con *imágenes, historias* y *alegorías,* requiere algo más que el conocimiento de temas o conceptos específicos, tal como los transmiten las fuentes literarias. Cuando queremos captar los principios básicos que subyacen en la elección y presentación de *motivos,* de la misma forma que en la producción e interpretación de *imágenes, historias* y *alegorías,* y que dan significado incluso a las disposiciones formales y a los procedimientos técnicos empleados, no podemos esperar encontrar un texto individual que cuadre con esos principios básicos, de la misma forma que San Juan (XIII, 21 y sig.) corresponde a la iconografía de

la Ultima Cena. Para comprender estos principios necesitamos una facultad mental similar a la del que hace un diagnostico — una facultad que no puedo describir mejor que con el bastante desacreditado término de «intuición sintética», y que puede estar más desarrollada en un aficionado inteligente que en un erudito estudioso.

Sin embargo, cuanto más subjetiva e irracional sea esta fuente de interpretación (porque cualquier aproximación intuitiva estará siempre condicionada por la psicología y la «Weltanschauung» del intérprete), más necesaria será la aplicación de esos correctivos y controles, que se han mostrado como indispensables en los casos en que se trataba de *un análisis iconográfico en el sentido más estricto,* o incluso de una simple *descripción preiconográfica*. Cuando, incluso nuestra experiencia práctica y nuestro conocimiento de las fuentes literarias podrían confundirnos, si los aplicáramos indiscriminadamente a las obras de arte, ¡cuánto más peligroso sería confiarnos a nuestra pura y simple intuición! Así, del mismo modo que nuestra experiencia práctica tiene que ser controlada por una percatación de la manera en la cual, bajo condiciones históricas diferentes, los *objetos* y las *acciones* son expresados por *formas* (historia del *estilo*), y como nuestro conocimiento de las fuentes literarias ha de ser controlado por una percatación sobre la manera en la cual, bajo condiciones históricas diferentes, temas y conceptos específicos son expresados por *objetos* y *acciones* (historia de los tipos), igualmente, o quizá más aún, tiene que ser controlada nuestra intuición sintética por una percatación del modo en el cual, bajo condiciones históricas diferentes, las *tendencias generales y esenciales de la mente humana* son expresadas por *temas* y *conceptos* específicos. Esto significa lo que podremos llamar una historia de los *síntomas culturales* —o *símbolos* en el sentido de Ernst Cassirer— en general. El historiador del arte tendrá que comprobar lo que él cree que es el *significado intrínseco* de la obra, o

grupo de obras, a las que dedique su atención, contra lo que él crea que es el *significado intrínseco* de tantos documentos de civilización relacionados históricamente con aquella obra o grupo de obras, como pueda dominar: documentos que testifiquen sobre las tendencias políticas, poéticas, religiosas, filosóficas y sociales de la personalidad, periodo o país que se estén investigando. No es necesario decir que, a la inversa, el historiador de la vida política, de la poesía, de la religión, de la filosofía y de las instituciones sociales debería hacer un uso análogo de las obras de arte. Es en la busca de los *significados intrínsecos* o *contenido* donde las diferentes disciplinas humanísticas se encuentran en un plano común en vez de servir de siervas la una de la otra.

En conclusión, cuando queremos expresarnos estrictamente (cosa que, por supuesto, no es siempre necesaria en nuestra forma normal de hablar o de escribir, donde el contexto general aclara el significado de nuestras palabras, tenemos que distinguir *tres niveles de contenido* o *significado*, el más bajo de los cuales se confunde generalmente con la forma, y el segundo de los cuales es el campo especial de la iconografía en el sentido más estricto. En cualquiera de los niveles en que nos movamos, nuestras identificaciones e interpretaciones dependerán de nuestro bagaje subjetivo, y por esta misma razón tendrá que ser corregido y controlado por una percatación de los procesos históricos cuya suma total puede llamarse *tradición*.

OBJETO DE INTERPRETACIÓN	**ACTO DE INTERPRETACIÓN**	**BAGAJE PARA LA INTERPRETACIÓN**	**PRINCIPIO CONTROLADOR DE LA INTERPRETACIÓN**
I. Contenido *temático primario* o *natural* a) fáctico b) expresivo Constituyendo el mundo de los motivos artísticos.	*Descripción preiconográfica* (y análisis pseudoformal).	*Experiencia práctica* (familiaridad con los *objetos* y las *acciones*).	Historia del *estilo* (percatación acerca de qué manera, bajo diferentes condiciones históricas, *objetos* o *acciones* han sido expresadas por *formas*).
II. Contenido *temático secundario* o *convencional*, constituyendo el mundo de las *imágenes, historias* y *alegorías*.	*Análisis iconográfico*, en el sentido más estrecho de la palabra.	*Familiaridad con las fuentes literarias* (familiaridad con los *temas* y *conceptos* específicos).	Historia de los *tipos* (percatación de la manera, en la cual bajo diferentes condiciones históricas, *temas* o *conceptos* específicos fueron expresados por *objetos* y *acciones*).
III. *Significado intrínseco* o *contenido*, que constituye el mundo de los valores «simbólicos».	*Interpretación iconográfica*, en un sentido más profundo (*Síntesis iconográfica*).	*Intuición sintética* (Familiaridad con las *tendencias esenciales de la mente humana*) condicionados por la psicología personal y la «Weltanschauung».	Historias de los *síntomas culturales* o *símbolos* en general (percatación acerca de la manera, en la cual bajo condiciones históricas diferentes, *tendencias esenciales de la mente humana* fueron expresadas por *temas* y *conceptos* específicos.
			HISTORIA DE LA TRADICIÓN

He resumido en un cuadro sinóptico lo que he tratado de explicar hasta aquí. Pero debemos considerar que si bien las categorías claramente diferenciadas en este cuadro sinóptico parecen indicar tres esferas independientes de significado, se refieren en realidad a aspectos de un solo fenómeno, es decir, a la

obra de arte como un todo. De manera que, en el trabajo efectivo, los métodos de tratamiento que aparecen aquí como tres formas independientes de investigación, se mezclan entre sí en un proceso orgánico e indivisible.

II

Pasando ahora de los problemas de la Iconografía en general a los problemas de la Iconografía Renacentista en particular, naturalmente nos interesará en especial el fenómeno del cual el nombre mismo de Renacimiento se deriva: el resurgir de la antigüedad clásica.

Los escritores italianos que se ocuparon tempranamente de la historia del arte, tales como Lorenzo Ghiberti, Leone Battista Alberti y especialmente Giorgio Vasari, creían que el arte clásico había sido destronado al principio de la Era Cristiana, y que no había revivido hasta servir de base para el estilo del Renacimiento. Las razones de este derrocamiento, pensaban estos escritores, habían sido las invasiones de los bárbaros y la hostilidad de los primitivos sacerdotes y pensadores cristianos.

Pensando de esta forma los escritores tempranos tenían y no tenían razón. No la tenían puesto que no había habido una ruptura completa de la tradición durante la Edad Media. Las concepciones literarias, filosóficas, científicas y artísticas del clasicismo habían sobrevivido a través de los siglos, especialmente después de haber sido deliberadamente reavivadas bajo Carlomagno y sus sucesores. Tenían razón, sin embargo, aquellos escritores en cuanto a que la actitud general con respecto a la antigüedad sufrió un cambio fundamental con la aparición del Renacimiento.

La Edad Media no estaba ciega en absoluto a los valores visuales del arte clásico, y se interesaba profundamente por los valores poéticos e intelectuales de la literatura clásica. Pero es significativo que, en la misma cumbre del periodo medieval (si-

glos XIII y XIV), no se usaban los *motivos* clásicos para la representación de los temas clásicos, al tiempo que, recíprocamente, los temas clásicos no eran expresados a través de *motivos* clásicos.



5. *Hércules llevando el Jabalí de Erimanto*.
Relieve romano.



6. *Alegoría de la Salvación*.
Relieve del Siglo XIII.

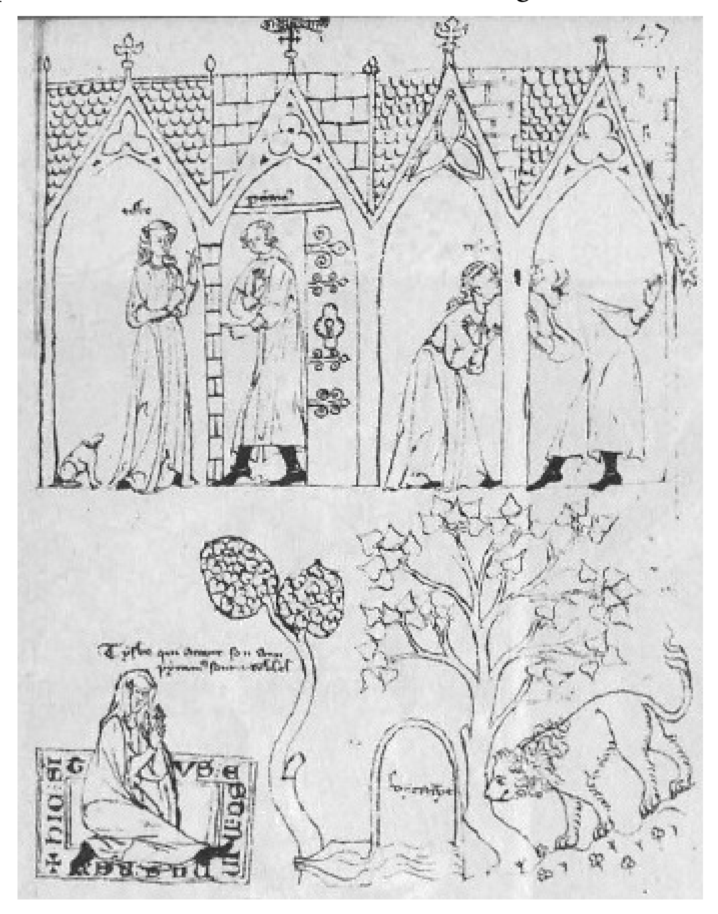
Por ejemplo, en la fachada de San Marcos en Venecia se pueden ver dos grandes relieves del mismo tamaño: uno es una obra romana del siglo III d. C., y el otro fue realizado en Venecia casi exactamente mil años más tarde (figs. 5, 6)[6]. Los *motivos* son tan parecidos que nos vemos obligados a suponer que el escultor medieval copió deliberadamente la obra clásica para hacer una réplica. Pero mientras que el relieve romano representa a Hércules llevando el Jabalí de Erimanto al Rey Euristeo, el

maestro medieval, al sustituir la piel de león por el ropaje ondulado, al rey asustado por un dragón, y al jabalí por un ciervo, transformó la historia mitológica en una alegoría de la salvación. En el arte italiano y francés de los siglos XII y XIII encontramos gran número de casos similares; por ejemplo, préstamos directos y deliberados de motivos Clásicos, al tiempo que se transformaban los temas paganos en temas cristianos. Baste mencionar las más famosas piezas del llamado movimiento protorenacentista: Las esculturas de San Gilles y Arles, el célebre grupo de la Visitación en la Catedral de Reims, que durante mucho tiempo pasó por ser una obra del siglo XVI, o la *Adoración de los Reyes Magos* de Nicolo Pisano, en la cual el grupo de la Virgen y el Niño Jesús muestra la influencia de un sarcófago de Fedra que todavía se conserva en el Camposanto de Pisa. Aún más frecuentes sin embargo que tales copias directas, son los casos de una supervivencia continua y tradicional de motivos clásicos, algunos de los cuales fueron sucesivamente usados para una gran variedad de imágenes cristianas.

En general una cierta afinidad iconográfica facilitaba, o incluso sugería tales reinterpretaciones; por ejemplo, cuando se usaba la figura de Orfeo para representar a David, o cuando el tipo de Hércules haciendo salir al Cancerbero del Hades se usaba para mostrar a Cristo sacando a Adán del Limbo de los Justos[7]. Pero hay casos en que la relación entre el modelo clásico y su adaptación cristiana puramente de composición.

Por otra parte, cuando un miniaturista gótico tenía que ilustrar la historia de Laocoonte, éste se convierte en un viejo calvo y salvaje, vestido a la manera de la época, que ataca al toro del sacrificio con algo semejante a un hacha, mientras sus dos hijos flotan en la parte inferior del cuadro y las serpientes marinas destacan en el agua[8]. Eneas y Dido aparecen como una elegante pareja medieval jugando al ajedrez, o quizá como un grupo que parece más el profeta Nathan ante David, que un héroe clá-

sico ante su enamorada (fig. 12). Y Tisbe espera a Píramo sobre una tumba gótica que lleva la inscripción «Hic situs est Ninus rex», precedida de la acostumbrada cruz (fig. 11)[9]



11. *Píramo y Tisbe*. Detalle de un manuscrito. 1289.



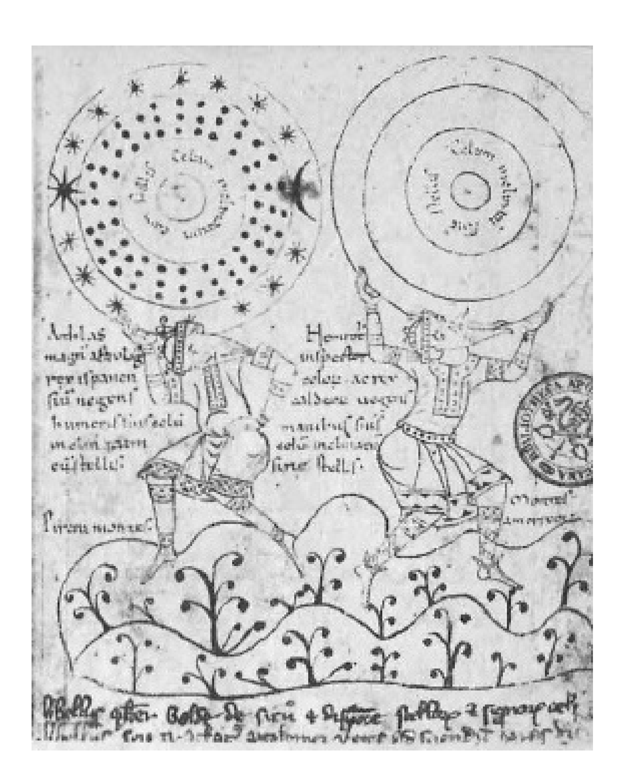
12. *Eneas y Dido. Idem.* Siglo X.

Cuando nos preguntarnos el porque de esta curiosa separación entre los *motivos* clásicos revestidos de un significado no clásico, y *temas* clásicos expresados por figuras no clásicas en un ambiente no clásico, la respuesta obvia parece residir en la diferencia entre la tradición representativa y la textual. Los artistas que usaban el motivo de Hércules como imagen de Cristo, o el motivo de Atlas para las imágenes de los Evangelistas (figs. 7-10)[10], actuaban bajo la impresión de modelos visuales que tenían ante los ojos, ya copiaran directamente un monumento clásico o imitaran una obra más reciente derivada de un modelo clásico a través de una serie de transformaciones inter-

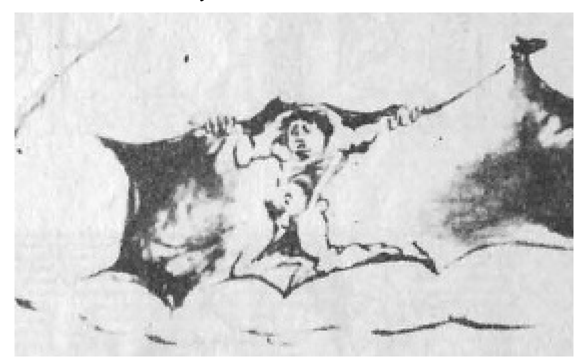
medias. Los artistas que representaban a Medea como una princesa medieval, o a Júpiter como un juez medieval, traducían a imágenes una simple descripción encontrada en fuentes literarias.



7. *San Juan Evangelista.*. Detalle de un manuscrito. Hacia el año 1000.



8. *Atlas y Nemrod. Idem*. Hacia el 1100.



9. *Atlas.*Del Salterio de Utrecht. Siglo IX.



10. *Terra.*Detalle del Retrato del Emperador Otto II. Hacia el 975.

Esto es muy cierto, y la traducción textual a través de la cual el conocimiento de los temas clásicos, especialmente de la mitología clásica, se transmitió y perduró durante la Edad Media es de la mayor importancia, no solo para el medievalista, sino para el que estudie la iconografía renacentista. Porque fue de esta tradición compleja y a menudo muy corrompida, más bien que de las fuentes clásicas auténticas, de la que, incluso en el Quattrocento italiano, muchos extraían sus nociones de la mitología· clásica y los temas con ella relacionados.

Limitándonos a la mitología clásica, los caminos de esta tradición pueden ser trazados de la manera siguiente: los últimos filósofos griegos habían ya empezado a interpretar a los dioses y semidioses paganos como simples personificaciones de fuerzas naturales o de cualidades morales, y algunos de ellos habían llegado hasta a explicarlos como seres humanos normales que habían sido deificados posteriormente. En el último siglo del

Imperio Romano estas tendencias se acrecieron grandemente. Mientras los Padres de la Iglesia intentaban probar que los dioses paganos eran, o meras ilusiones o demonios malignos (transmitiendo de esta forma muchas y valiosas informaciones sobre ellos), el mundo pagano mismo se había alejado tanto de sus divinidades que la gente educada tenía que aprender de enciclopedias, poemas didácticos o novelas, tratados especiales sobre mitología y en los comentarios a los poetas clásicos. Importantes entre estos tardíos escritos antiguos, en los cuales se interpretaba a los personajes mitológicos de forma alegórica, o «moralizada» para usar la expresión medieval, fueron *Las Nuptiae Mercurii et Philologiae,* de Marciano Capella, *Las Mitologiae,* de Fulgencio, y, sobre todo, el admirable *Comentario* de Servio sobre Virgilio, tres o cuatro veces más largos que el mismo texto y quizá mas leídos.

Durante la Edad Media estos escritos y otros de su clase fueron plenamente usados y desarrollados más ampliamente. De esta forma sobrevivió la información mitográfica, y se hizo accesible a los poetas y artistas medievales. Primero en las Enciclopedias, cuyo desarrollo empezó con escritores tan tempranos como Beda e Isidoro de Sevilla, fue continuado por Rabano Mauro (siglo IX), y llegó a su punto culminante en la Alta Edad Media con las obras extensísimas de Vicente de Beauvais, Brunetto Latini, Bartolomeo Anglico, etc. Segundo por los comentarios medievales a los textos clásicos o de la antigüedad tardía, especialmente a las *Nuptiae* de Marciano Capella, que habían sido ya anotadas por eruditos irlandeses tales como Juan Escoto Erígena, fue comentado con autoridad por Remigio de Auxerre (siglo IX)[11]. Tercero, en tratados especiales sobre mitología como los llamados Mythographi I y II, que son todavía bastante tempranos y están basados sobre todo en Fulgencio y Servio[12]. La obra más importante de esta clase es el llamado *Mythographus III,* que ha sido atribuida, de forma hipotética, a

un inglés, el gran escolástico Alexander Neckham (muerto en 1217)[13], su tratado, revisión impresionante de toda la información disponible hacia 1200, merece ser llamado el compendio definitivo de la mitografía de la Alta Edad Media, y fue usado incluso por Petrarca cuando describía las imágenes de los dioses paganos en su poema *Africa*.

Entre la época del Mythographus III y la de Petrarca se había dado un paso más en la moralización de las divinidades clásicas. (Las figuras de la mitología antigua se interpretaban no solo de una forma generalmente moralista, sino que se relacionaban decididamente con la fe cristiana, de manera que, Píramo, por ejemplo, era interpretado como Cristo, Tisbe como el alma humana, y el león como el Mal profanando sus vestiduras; mientras que Saturno servía como ejemplo, positivo y negativo al mismo tiempo, del comportamiento de los clérigos. Ejemplos de este tipo de escritos son el *Ovide Moralisé*[14], el *Fulgentius Metaforalis*[15] de John Ridewall, las *Moralitates* de Robert Holcott, la *Gesta Romanorum* y sobre todo el *Ovidio Moralizado* en latín, escrito hacia 1340 por un teólogo francés llamado Petrus Berchorius o Pierre Bersuire, que conocía personalmente a Petrarca[16]. Su obra está precedida de un capítulo especial sobre los dioses paganos, basado sobre todo en el *Mytographus III*, pero enriquecido por moralizaciones específicamente cristianas, y esta introducción, con las moralizaciones suprimidas en aras de la brevedad alcanzó una gran popularidad bajo el nombre de *Albricus, Libellus de Imaginibus Deorum*[17].

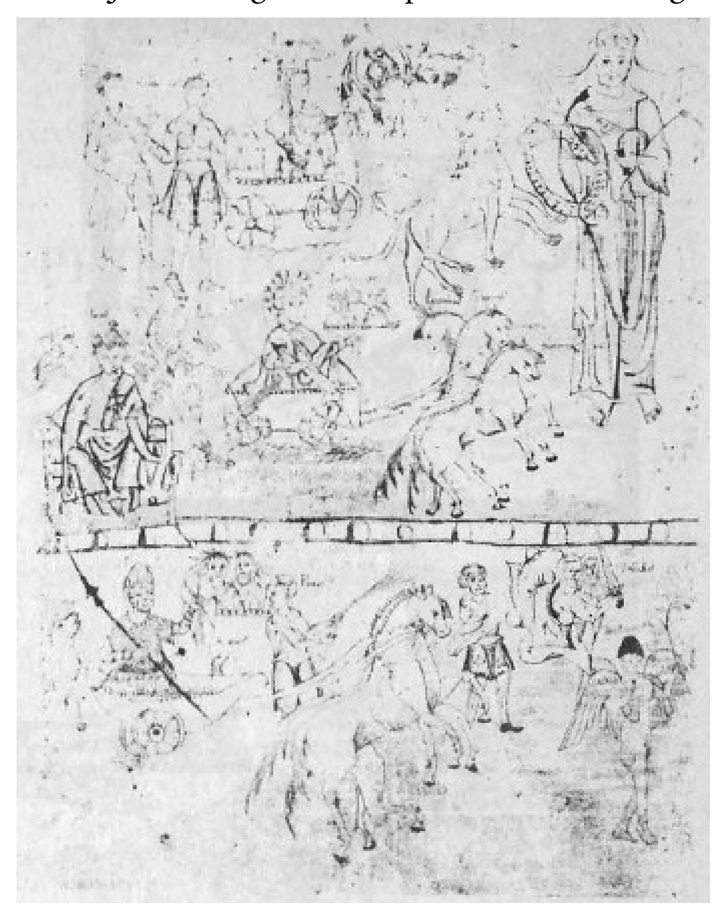
Bocaccio dio un paso nuevo y muy importante en su *Genealogia Deorum*[18], donde no solo presentó una nueva revisión del material, muy acrecentado desde el año 1200 aproximadamente, sino que también trató de volver conscientemente a las antiguas fuentes originales y de relacionar cuidadosamente las unas con las otras. Su tratado marca el principio de una actitud crítica o científica hacia la antigüedad clásica, y puede ser llamado

un precursor de tratados renacentistas tan verdaderamente eruditos como la *Historia Deorum Syntagmata* de L. G. Gyraldus, quien, desde su punto de vista, tenía pleno derecho a despreciar a su predecesor medieval más popular como a un «escritor proletario y poco de fiar»[19].

Se notará que hasta la *Genealogia Deorum* de Boccaccio, el punto central de la mitografía medieval era una región muy alejada de la tradición mediterránea directa: Irlanda, el norte de Francia e Inglaterra. Esto puede aplicarse también al Ciclo Troyano, el tema épico más importante transmitido por la antigüedad clásica a la posteridad; su primera redacción válida en la Edad Media, el *Roman de Troie*, que fue frecuentemente abreviado, refundido y traducido a las otras lenguas vernáculas, se debe a Benoit de Sainte-More, natural de Bretaña. De hecho podemos hablar de un movimiento protohumanístico; es decir, un interés activo por los temas clásicos indiferente a los motivos clásicos, centrado en la región nórdica de Europa, por oposición a un movimiento protorrenacentista; es decir, un interés activo por los motivos clásicos, indiferente a los temas clásicos, centrado en Provenza e Italia. Hay un hecho memorable, que debemos tener en cuenta para poder comprender el movimiento renacentista propiamente dicho: Petrarca, cuando describía a los dioses de sus antepasados romanos, tenía que consultar un compendio escrito por un inglés, y los miniaturistas italianos que ilustraron la *Eneida* de Virgilio en el siglo XV tenían que recurrir a las miniaturas de los manuscritos del *Roman de Troie* y sus derivados. Pues siendo éstos lectura favorita de los nobles laicos habían sido ampliamente ilustrados mucho antes que el texto de Virgilio propiamente dicho, leído por eruditos y estudiantes; y habían atraído la atención de los miniaturistas profesionales[20].

Claramente es fácil imaginar que los artistas que desde fines del siglo XI intentaron traducir a imágenes estos textos pro-

tohumanísticos, no podían sino representarlos de una manera completamente diferente de las tradiciones clásicas. Uno de los ejemplos más tempranos es también uno de los más curiosos: una miniatura de hacia 1100, realizada probablemente en la escuela de Ratisbona, representando a las divinidades clásicas según las descripciones del *Comentario sobre Marciano Capella* de Remigio de Auxerre (fig. 13)[21]. Apolo aparece conduciendo un carro de labrador que lleva en la mano una especie de ramo con los bustos de las Tres Gracias. Saturno se asemeja más a una estatua columna del románico que al padre de los dioses del Olimpo, y el águila de Júpiter tiene un pequeño nimbo como el águila de San Juan Evangelista o la paloma de San Gregorio.



13. *Los Dioses Paganos. Ídem*. Hacia el 1100.

Sin embargo, el contraste entre la tradición figurativa y la textual, a pesar de su importancia, no puede explicar por sí mismo, aunque sea importante, la extraña dicotomía entre *motivos* y *temas* clásicos, característica del arte de la Alta Edad Media. Porque incluso aunque había habido una tradición figurativa en ciertos campos de la imaginería clásica, fue abandonada deliberadamente a favor de representaciones de carácter completamente no clásico, tan pronto como la Edad Media había conquistado un estilo enteramente propio.

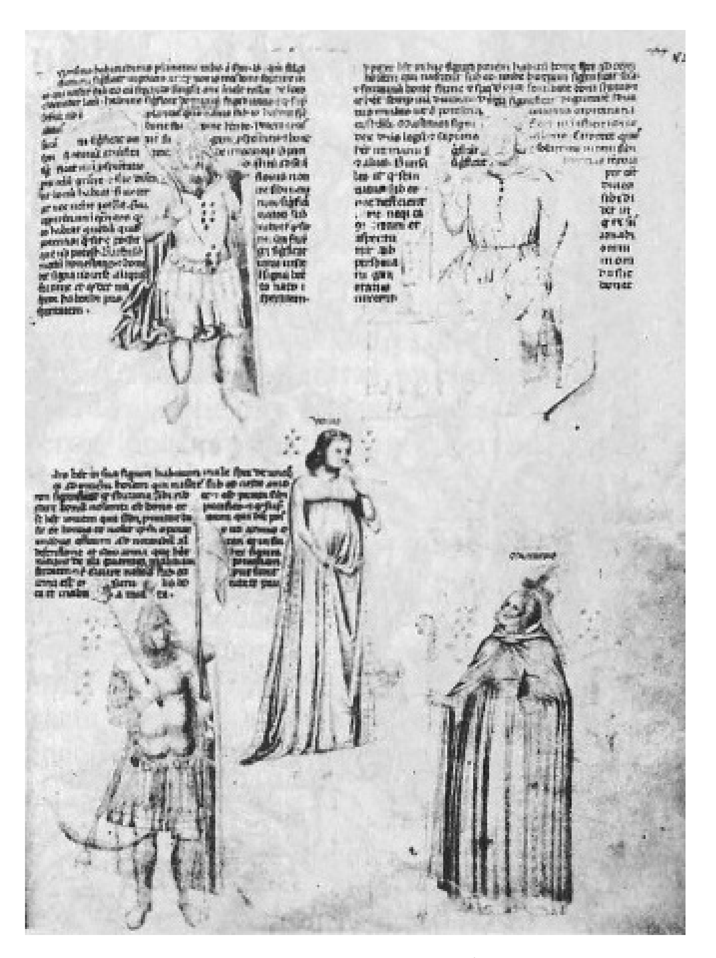
Se encuentran ejemplos de este proceso, primero, en las imágenes clásicas que casualmente coinciden con representaciones de temas cristianos, tales como los ídolos paganos encontrados frecuentemente en escenas de martirios y similares, o el sol y la luna en la Crucifixión. Mientras que los marfiles carolingios todavía muestran los tipos perfectamente clásicos de la *Quadriga Solis* y la *Biga Lunae*[22], estos tipos clásicos son sustituidos por otros no clásicos en las representaciones románicas y góticas. También los ídolos perdieron gradualmente su apariencia clásica a lo largo de los siglos, a pesar de que tendieron, a conservarla más tiempo que las otras imágenes, porque eran los símbolos por excelencia del paganismo. En segundo lugar, lo que es mucho más importante, aparecen en ilustraciones de textos tales como los que ya habían sido ilustrados en la antigüedad tardía, de manera que los artistas carolingios disponían de modelos: las comedias de Terencio, los textos incorporados en el *De Universo* de Rabano Mauro, la *Psychomachia* de Prudencia, y escritos científicos, especialmente tratados de astronomía, donde imágenes mitológicas aparecen tanto entre las constelaciones (tales como Andrómeda, Perseo, Casiopea), como entre los planetas (Saturno Júpiter Marte, Sol, Venus, Mercurio, Luna).

En todos estos casos podemos observar que las imágenes clásicas eran copiadas de forma fiel, aunque a menudo tosca en

los manuscritos carolingios y continuadas en sus derivados, pero fueron abandonadas y sustituidas por otras completamente diferentes en los siglos XIII y XIV, lo más tarde.

En el siglo IX ilustraciones de un texto de astronomía, figuras mitológicas tales como Perseo, Hércules o Mercurio, se representan de una forma perfectamente clásica; lo mismo puede decirse de las divinidades paganas que aparecen en la Enciclopedia de Rabano Mauro[23]. A pesar de su tosquedad, debida sobre todo a la incompetencia del pobre artista que en el siglo XI copiaba el perdido manuscrito carolingio, las figuras de las ilustraciones del libro de Rabano no han sido evidentemente forjadas ante la mera descripción textual, sino que se relacionan con modelos antiguos de una tradición figurativa (figs. 40, 69).

Sin embargo, unos siglos más tarde estas imágenes originales habían caído en el olvido y fueron sustituidas por otras —en parte inventadas nuevamente, en parte derivadas de fuentes orientales— que ningún observador moderno podría reconocer nunca como divinidades clásicas. Se representa a Venus como una joven elegante tocando el laúd u oliendo una rosa, Júpiter como un juez con los guantes en la mano, y Mercurio como un viejo estudioso o incluso como un obispo (fig. 14)[24]. Hasta el Renacimiento mismo, Júpiter no recobró la apariencia del Zeus clásico, ni Mercurio la joven belleza de Hermes clásico[25].



14. *Saturno, Júpiter, Venus, Marte y Mercurio. Ídem*. Siglo XIV.

Todo esto muestra que la separación de los *temas* clásicos de los *motivos* clásicos, tuvo lugar, no solo por falta de una tradición figurativa, sino a pesar incluso de esa tradición. Dondequiera que una imagen clásica, es decir, la fusión de un *tema* clásico con un *motivo* clásico, hubiera sido copiada durante el periodo carolingio de febril asimilación, esta imagen clásica fue abandonada tan pronto como la civilización medieval llegó a su clímax y no fue reinstaurada hasta el Quattrocento italiano. Fue privilegio del Renacimiento mismo reintegrar los *temas* clásicos a los *motivos* clásicos después de lo que podría llamarse una hora cero.

Para la mente medieval la antigüedad clásica estaba demasiado alejada y al mismo tiempo presente con demasiada fuerza para ser concebida como un fenómeno histórico. Por un lado pensaban en una tradición sin solución de continuidad en cuanto que, por ejemplo, se consideraba al Emperador alemán como el sucesor directo de César y Augusto, mientras los lingüistas consideraban a Cicerón y Donato sus antecesores, y los matemáticos se consideraban descendientes de Euclides. Por otro lado pensaban que existía una división insuperable entre la civilización pagana y la cristiana[26]. Estas dos tendencias no podían todavía estar equilibradas como para permitir un sentimiento de distancia histórica. En muchas mentes el mundo clásico adquiría un carácter distante, de cuento de hadas, como el oriente pagano contemporáneo, de manera que Villard de Honnecourt podía llamar a una tumba romana «*la sepoulture d'un sarrazin*», mientras que se llegó a considerar a Alejandro Magno y Virgilio como magos orientales. Para otros el mundo clásico era la última fuente por excelencia de la sabiduría máximamente apreciada, y de instituciones que habían prevalecido en el tiempo. Pero ningún medieval podía ver la civilización de la antigüedad como un fenómeno completo en sí mismo, y, sin embargo, perteneciente al pasado y separado históricamente del mundo contemporáneo, como un universo cultural que investigar y, si fuera posible, recuperar, en vez de ser un mundo de maravillas vivientes o una mina de información. Los filósofos escolásticos podían usar las ideas de Aristóteles e incorporarlas a su propio sistema y los poetas medievales podían inspirarse libremente en los autores clásicos, pero ninguna mente medieval podía pensar en una filología clásica. Los artistas podían usar, como hemos visto, los motivos de los relieves y estatuas clásicos, pero ninguna mente medieval podía pensar en una arqueología clásica. De la misma forma que fue imposible para la Edad Media elaborar el moderno sistema de perspecti-

va, que está basado en la comprobación de una determinada distancia entre el ojo y el objeto capacitando al artista para evocar imágenes comprensibles y coherentes de las cosas visibles, igualmente era imposible para ellos alcanzar la idea moderna de la historia, que se basa en la comprensión de una distancia intelectual entre el presente y el pasado, y con ella se permite al investigador construir conceptos comprensivos y coherentes de periodos ya pasados.

Podemos ver fácilmente que una época que no era capaz ni quería darse cuenta de que los *motivos* clásicos y los *temas* clásicos estaban unidos estructuralmente, en realidad no podían mantener la unión de ambos. Una vez que la Edad Media hubo establecido sus propios valores de civilización y encontrado sus propios métodos de expresión artística, fue imposible disfrutar o incluso comprender cualquier fenómeno que no tuviera un común denominador con los fenómenos del mundo contemporáneo. El espectador de la alta Edad Media podía apreciar una bella figura clásica si se la presentaban como la Virgen, y podía apreciar una Tisbe representada como una muchacha del siglo XIII sentada en una tumba gótica. Pero una Tisbe clásica, sentada junto a un mausoleo clásico, hubiera sido una reconstrucción arqueológica más allá de su capacidad de comprensión. En el siglo XIII incluso la escritura clásica era considerada algo completamente «extraño»: las inscripciones explicativas del códice carolingio *Leydensis Voss. Lat.* 79, escritas en una bella *Capitalis Rustica* fueron copiadas en la escritura angular del Alto Gótico, en provecho de los lectores menos eruditos.

Sin embargo, esta incapacidad para darse cuenta de la «Unidad» intrínseca de los *temas* clásicos y los *motivos* clásicos puede ser explicada no solo por una falta de sentido histórico sino también por la disparidad emocional entre la Edad Media cristiana y la Antigüedad pagana. Mientras el paganismo helénico —por lo menos tal como se refleja en el arte clásico— conside-

raba al hombre una unidad integral de cuerpo y alma, la concepción judeo-cristiana del hombre estaba basada en la idea de la «envoltura de tierra» unidas forzosa, y aún milagrosamente, a un alma inmortal. Desde este punto de vista las admirables fórmulas artísticas que en el arte griego y romano habían expresado la belleza orgánica y las pasiones animales, parecían admisibles solamente si estaban penetradas de una significación sobrenatural por encima de lo orgánico; o sea, cuando servían a temas bíblicos o teológicos. En las escenas seculares, por el contrario, estas fórmulas tenían que ser sustituidas por otras, de acuerdo con la atmósfera medieval de maneras cortesanas y sentimientos convencionalizados, de manera que las divinidades y héroes paganos penetrados de amor o crueldad, aparecieran como príncipes y damiselas elegantes, cuyo aspecto y comportamiento estuvieran en armonía con los cánones de la vida social de la Edad Media.

En una miniatura de un *Ovide Moralisé* del siglo XIV, el Rapto de Europa está representado por figuras que, ciertamente, expresan poca agitación pasional (fig. 15)[27]. Europa, vestida a la moda medieval tardía está sentada en un toro pequeño e inofensivo como una joven señora dando un paseo matinal, y sus compañeras, vestidas de forma similar, forman un tranquilo grupo de espectadoras. Desde luego se quería que pareciesen angustiadas y chillando, pero no lo están o al menos no nos convencen de estarlo, porque el miniaturista ni era capaz de ello ni estaba inclinado a visualizar pasiones animales.



15. *El Rapto de Europa*. Detalle de un manuscrito.

Un dibujo de Durero, copiado de un modelo italiano, probablemente durante su primera estancia en Venecia, acentúa la vitalidad emocional que estaba ausente en la representación medieval (fig. 16). La fuente literaria del Rapto de Europa por Durero ya no es un texto adulterado donde se comparaba el toro con Cristo y a Europa con el alma humana, sino los versos paganos de Ovidio mismo reproducidos en dos estrofas deliciosas de Angelo Poliziano: «Podéis ver a Júpiter transformado en un hermoso toro por el poder del amor. Se aleja precipitadamente con su dulce, aterrorizada carga, su hermoso cabello de oro flotando en el viento, que agita sus ropajes. Con una mano está asida al cuerno del toro y con la otra al lomo. Alza los pies como asustada del mar y así encogida con miedo y dolor, pide ayuda en vano. Porque sus dulces compañeras han quedado en

la florecida orilla, todas gritando “Europa, vuelve”. Por toda la orilla resuena “Europa, vuelve”, y el toro mira alrededor y besa sus pies»[28].



16. Alberto Durero. *El Rapto de Europa*. Hacia 1495.

El dibujo de Durero da realmente vida a esta descripción sensual. La posición encogida de Europa, su pelo flotante, sus vestidos que el viento pliega hacia atrás revelando así su gracioso cuerpo, las actitudes de sus manos, el movimiento furtivo de

la cabeza del toro, la orilla donde están dispersas sus lamentosas compañeras, todo ello está fiel y vivazmente pintado; más aún, la misma playa hierve con la vida de los *aquatici monstriculi,* para hablar con palabras de otro escritor del Qµattrocento, mientras los sátiros celebran al raptor.

Esta comparación ilustra el hecho de que la reintegración de *temas* y *motivos* clásicos que parece ser característica del Renacimiento italiano, por oposición a las numerosas evocaciones esporádicas de las tendencias clásicas durante la Edad Media, es un suceso no solo humanístico sino también humano. Es un elemento muy importante de lo que Burckhardt y Michelet llamaron «El descubrimiento conjunto del hombre y del mundo».

Por otra parte es evidente que esta reintegración no podía ser una simple reversión al pasado clásico. El periodo intermedio había cambiado las mentes de los hombres de forma que no podían volverse paganos otra vez; y habían cambiado sus gustos y sus tendencias de producción, de forma que su arte no podía simplemente renovar el arte de los griegos y los romanos. Tenían que luchar por una nueva forma de expresión, estilística e iconográficamente diferente de la clásica, así como de la medieval, y sin embargo relacionada y deudora a ambas. Ilustrar este proceso de interpenetración creadora será el propósito de los capítulos siguientes.

Capítulo 2
LA HISTORIA PRIMITIVA DEL HOMBRE EN DOS CICLOS DE PINTURAS DE PIERO DI COSIMO

Piero di Cósimo (1461-1521) no era un «gran» maestro; es, sin embargo, un pintor interesante y lleno de encanto. Parece haber pasado toda su vida en Florencia, exceptuando un viaje a Roma, donde participó en la decoración de la Capilla Sixtina bajo su maestro Cósimo Rosselli; y aparte la influencia de Signorelli, apreciable en sus obras tempranas, su estilo está enraizado en la tradición florentina.

Sin embargo, dentro de la escuela florentina, destaca como un solitario. Siendo el más imaginativo de los innovadores, era además, como observador, un magnífico realista. Mientras sus grupos de desnudos, audazmente imbricados, anticipan las tendencias de los últimos manieristas, e hicieron una profunda impresión incluso sobre Miguel Angel, su interés «empático» por lo que podría llamarse las «almas» de los animales y plantas, y su sentido delicado de los valores lumínicos y atmosféricos, dan un decidido sabor nórdico a sus cuadros. A diferencia de la mayoría de los otros pintores florentinos de su época —especialmente Boticelli, que puede ser considerado como su antípoda— di Cósimo era esencialmente un pintor, no un dibujante. Sentía la epidermis tangible de las cosas más bien que su forma abstracta y basaba su arte en valores cromáticos más que en esquemas lineales. Perfiles suaves recortados contra un fondo de nubes grises; árboles fantásticos que penetran y se pierden en el cielo; la vaga penumbra de bosques impenetrables; la

bruma azulada que se desprende de las aguas tibias; la fuerte luz del sol que impregna los espacios abiertos: estos eran los fenómenos que le fascinaban. Para captarlos desarrolló una técnica asombrosamente flexible, a veces tan delicadamente luminosa como la de sus contemporáneos venecianos y flamencos, a veces tan amplia, tan nea, y, en algún sentido tan osada como la de los pintores barrocos del siglo XVII, o incluso los impresionistas del XIX

Todo esto, sin embargo, no explicaría el extraño atractivo que emana de las pinturas de Piero, si no fuera porque su contenido es tan original como su estilo. Es de este contenido de lo que vamos a ocuparnos en el presente capítulo.

Generalmente, se cree que una de las pinturas más tempranas de Piero, adquirida en 1932 por el Wadsworth Athenaeum de Hartford, Connecticut, representa el mito de Hylas y las Ninfas (fig. 17)[1]. Hay varias objeciones a esta interpretación. Según las fuentes mitográficas[2], Hylas era el bello favorito de Hércules, a quien acompañó en la expedición de los Argonautas. En Misia, en la Propóntide, Hércules, Hylas, y, según algunos autores, Telamón abandonaron juntos el barco y se aventuraron en los bosques; según se dice porque Hércules, con su enorme fuerza, había roto su remo y buscaba un árbol para construir uno nuevo. Se separaron allí porque Hylas tenía que buscar agua para la cena. Pero cuando llegó al río Ascanio (o Cius), las Náyades se enamoraron de su belleza y lo arrastraron con ellas a compartir su morada cristalina. Nadie volvió a verlo y Hércules erró por los bosques llamándolo en vano (este fue el origen de un rito local que contenía una invocación patética y solemne al joven perdido, *Ut litus «Hyla, Hyla» omne sonaret*)[3].



17. Piero di Cósimo. *El Encuentro de Vulcano*.

Por tanto, en una interpretación artística de este tema, esperaríamos encontrar normalmente los siguientes elementos, que son característicos de todas las representaciones del mito de Hylas[4]: primero, la presencia de una copa, o alguna otra clase de recipiente, que indicaría el motivo del extravío de Hylas; segundo, la presencia del agua en la escena; tercero, una agresividad amorosa por parte de las Náyades; y cuarto, la pugnaz resistencia por parte de Hylas.

Ninguno de estos elementos está presente en el cuadro de Hartford. No hay copa ni jarra. La escena transcurre en un prado florido. La corriente de agua que aparece al fondo, a la izquierda, es simplemente un «motivo del paisaje» sin relación con el tema principal. Las seis doncellas no muestran arrebato amoroso alguno. Parece como si, de repente, hubieran sido in-

terrumpidas en la pacífica ocupación de recoger flores y pasear con su perrito; la interrupción es tan repentina que las dos de la derecha han dejado caer las flores que portaban en sus ondulados ropajes. De las seis, la de la izquierda contiene su paso con un gesto de sorpresa, la de la derecha muestra un gesto más bien divertido, a pesar de la pérdida de las flores, la que está a su lado apunta hacia el joven con una expresión desdeñosa. Finalmente la figura central, de forma protectora y maternal, ayuda a levantarse al joven; mientras que si fuese Hylas estaría apresándolo.

Tenemos aquí, incuestionablemente, una escena de sorpresa, amabilidad y hospitalidad, no de trágica pasión. El muchacho, que podría ser cualquier cosa, excepto el favorito de un héroe, y a quien se ha llamado muy acertadamente un «joven de piernas arqueadas[5], presenta una actitud encogida y distorsionada. Claramente sucede algo lo bastante inesperado como para alarmarle, pero no lo bastante serio como para impedir una cierta ironía. Hay un solo hecho en la mitología clásica que podría corresponder a esta representación: precisamente la primera desgracia de un dios, cuya falta de suerte, combinada con los poco corrientes dones de buen humor y facilidad de inventiva, le convirtieron en la más ridícula y al mismo tiempo la más amable figura del Panteón pagano: se trata de la caída, o, mejor dicho, el encuentro de Vulcano.

Los escritores clásicos están de acuerdo en apuntar que Vulcano o Hefaistos fue «arrojado desde el Monte Olimpo» y no se le volvió a admitir en el palacio de los dioses hasta mucho tiempo después. La tradición varía en algunos detalles; según unos, fue expulsado siendo niño, según otros, siendo ya hombre; otras fuentes no señalan una edad definida. Según unos autores fue esta caída la que causó su proverbial cojera; según otros fue precisamente la cojera la causa de su caída, puesto que sus padres, disgustados por la constitución rígida de una de sus

rodillas, decidieron deshacerse de él, simplemente dejándolo caer desde el Monte Olimpo. Se cuenta de diferentes maneras que temporalmente encontró refugio en el mar o en la isla de Lemnos[6]. Sin embargo, la Edad Media y el Renacimiento estuvieron generalmente de acuerdo en aceptar una versión única, según la cual Vulcano fue arrojado desde el Olimpo en edad temprana porque a su madre le disgustaba su deformidad, y fue a parar a la isla de Lemnos, donde fue hospitalariamente acogido y cuidadosamente criado por los habitantes[7].

Este mito es el verdadero tema del cuadro de Piero di Cósimo. El joven Vulcano, caracterizado por la clara rigidez de su rodilla izquierda, acaba de caer en el prado donde las seis doncellas estaban recogiendo flores. Siendo inmortal, no ha sufrido ninguna herida pero está ligeramente aturdido y es incapaz de ponerse en pie. El efecto combinado de su inesperada aparición, su constitución defectuosa, su expresión de pasmo y su condición desamparada, son las causas de las diferentes reacciones psicológicas de las doncellas: sorpresa muda, leve compasión, diversión ligera y, en la figura principal, el despertar de instintos maternales.

Sólo hay una cosa que parece no coincidir con la historia de Vulcano. ¿Por qué no se ve a los habitantes de Lemnos como un grupo de isleños de ambos sexos, sino que están representados exclusivamente por jóvenes doncellas con apariencia de Ninfas —y tan parecen Ninfas que la versión que lo identifica con Hylas no ha sido discutida, a pesar de que esa supuesta representación de la leyenda de Hylas ha parecido a muchos observadores «Un tanto extraña»?[8].

No es necesario recurrir al argumento de la «licencia artística» o al de la «falta de educación clásica del pintor», la presencia de las Ninfas puede explicarse por métodos puramente filológicos si dejamos de considerar los tortuosos caminos de la

Mitografía postclásica, tal como se ha señalado en el primer capítulo.

Recordemos que lo que el Renacimiento inicial sabía sobre la mitología clásica procedía a menudo de fuentes post-clásicas. Casi todo lo que esas fuentes post-clásicas sabían de las experiencias juveniles de Vulcano estaba basado en los comentarios a Virgilio de Servio. Allí se encuentra el párrafo siguiente: «*Qui* (es decir, Vulcano) *cum deformis esset et Juno ei minime arrisisset, ab Jove praecipitatus est in insulam Lemnum. Illic nutritus ab Sintiis*»[9], lo que puede traducirse: «Fue precipitado por Júpiter a la isla de Lemnos porque era deforme y Juno no le había sonreído. Allí fue criado por los Sintii».

Estos *Sintii* (los Σίντοι o Σίντιες ἄνδρες, como los llama Homero)[10], no aparecen mencionados en ningún otro pasaje de la literatura latina, lo que inclinaba a confusión a los copistas, lectores e intérpretes de la Edad Media. No es de extrañar que el manuscrito o los ejemplares impresos del *Comentario* de Servio así como los tratados medievales basados en él, muestren una gran variedad de interpretaciones, alguna de las cuales carece de sentido, mientras que otras intentan hacer este pasaje más comprensible. Una de estas interpretaciones es «*Illic nutritus absintiis*[11]» (o «*absinthio*[12]»), que significaría: «Allí lo alimentaron con ajenjo». Otra es: «*Illic nutritus ab simiis*[13]», que significa: «Fue allí criado por monos». Una tercera, finalmente es: «*Illic nutritus ab nimphis*[14]»: «Allí fue criado por las Ninfas».

Si Piero di Cósimo quería ilustrar este incidente de la vida de Vulcano tenía tres posibilidades a su disposición: podía presentar al dios entregado a una forma poco corriente de dieta vegetariana; podía someterlo a los esfuerzos educativos de los monos; o podía hacerlo objeto de las atenciones maternales de las Ninfas. Nadie podría echarle en cara el haber escogido la tercera alternativa.

Sin embargo, Boccaccio aceptó la interpretación *ab simiis*[15] y esto explica la inesperada presencia de monos en el fresco de Vulcano en el palacio Schifanoia de Ferrara[16]. Pero Boccaccio era un autor demasiado concienzudo e imaginativo para no intentar una explicación a este rasgo extraordinario. Los monos, arguye, son comparables a los seres humanos en que imitan la conducta del hombre, de la misma forma que el hombre imita los procesos de la naturaleza. Ahora bien, ¿cómo imita el hombre a la naturaleza? Practicando las artes y los oficios, ya que, según la identificación aristotélica, τέχνη significa «actuar como actúa la naturaleza». Pero para practicar las artes y los oficios el hombre necesita fuego, y Vulcano es la personificación del fuego. Consecuentemente, con Boccaccio, la leyenda de que Vulcano fue encontrado y criado por los monos es una forma de expresar alegóricamente el hecho de que los hombres no podían usar sus dotes innatas para el arte y la industria antes de haber descubierto el fuego y aprendido a mantenerlo vivo. «*Et quoniam homines arte et ingenio suo in multis naturam imitari conantur, et circa actus tales plurimum opportunus est ignis, fictum est simias, id est homines, nutrisse Vulcanum, id est ignem fovisse*». O sea: «Y puesto que el hombre por su arte y su ingenio, se aplica a imitar a la naturaleza de muchas formas, y puesto que el fuego es la cosa más útil para tales empresas, se imaginó que los monos, es decir los hombres, criaron a Vulcano, o sea: alimentaron el fuego».

Después de esto Boccaccio alaba los múltiples poderes del fuego[17]; señala que Vulcano tenía que ser considerado no solo como el «Herrero de Júpiter» y el «Autor de toda clase de artificios», sino como el genuino fundador de la civilización humana; dado que la «ocupación de Vulcano», es decir, el propósito de mantener vivo el fuego, había conducido a la formación de las primeras unidades sociales, a la invención del lenguaje y a la construcción de edificios. Para confirmar esto Boccaccio

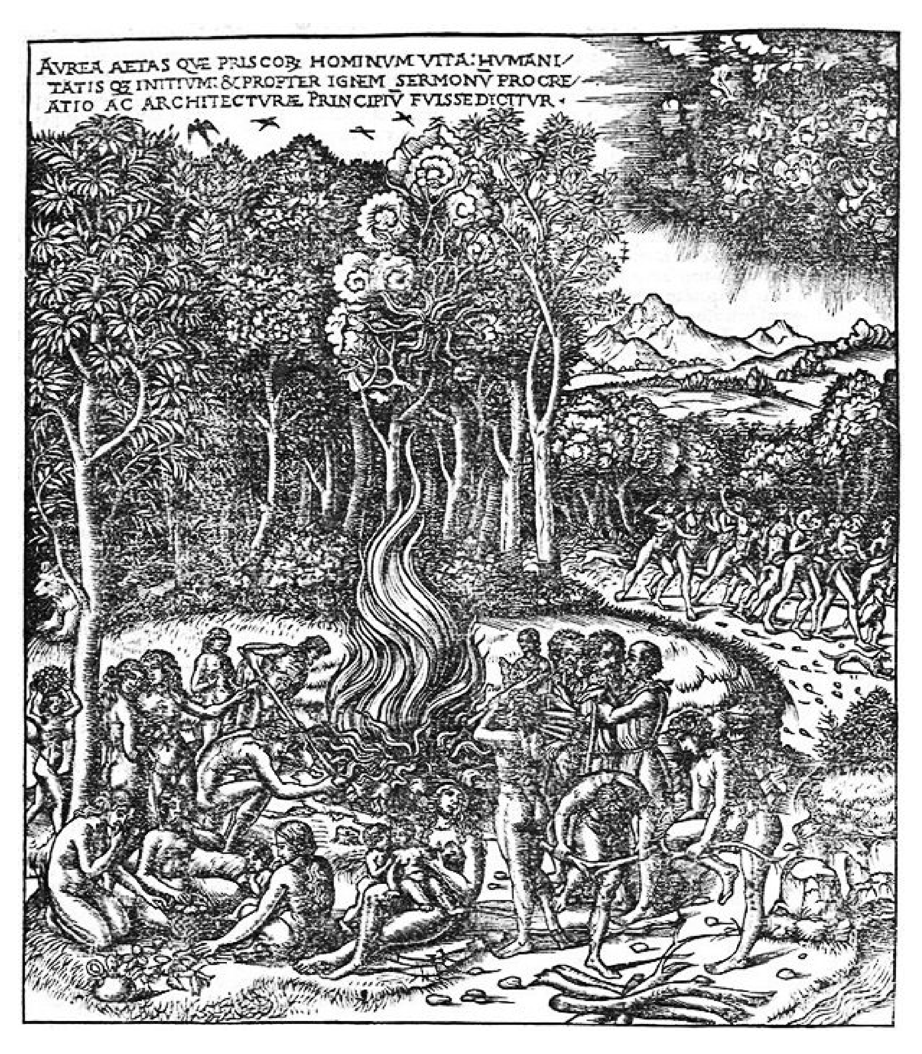
cita *in extenso* algunos capítulos de Vitruvio; dice así: «En los tiempos antiguos los hombres nacían como los animales, salvajes en bosques, en cuevas y grutas, y se mantenían comiendo alimentos crudos. Entre tanto, en alguna parte los árboles que crecían muy apretados unos contra otros, movidos por los vientos y tormentas, al frotar entre sí sus ramas empezaron a arder. Aterrorizados por las llamas, los que estaban cerca de aquel sitio huyeron. Cuando se calmó la tormenta se acercaron y, dándose cuenta de lo agradable que era para sus cuerpos el calor del fuego, echaron madera encima; y así, manteniéndolo vivo, trajeron a algunos de sus semejantes e, indicándoles el fuego con gestos, les mostraron cómo se podía usar. Cuando en esta reunión de hombres los sonidos eran emitidos con intensidad variable, estas sílabas casuales llegaron a hacerse habituales por el uso diario. Después, dando nombre a las cosas que se usaban más frecuentemente, empezaron a hablar a causa de este suceso fortuito, y así pudieron conversar entre ellos mismos. Por lo tanto desde el descubrimiento del fuego comenzó un principio de asociación humana, de unión y de intercambio, y desde entonces se reunieron muchos en un mismo lugar, dotados por la naturaleza de un don superior al de los otros animales; de manera que anduvieron, desde entonces, en posición erecta, y no con la cara hacia abajo, por lo que pudieron ver la magnificencia del universo y las estrellas. Más aún, hicieron fácilmente con sus dedos lo que desearon; algunos en aquella sociedad empezaron a hacer tejados de hojas, otros a excavar grutas en las montañas; algunos, imitando los nidos y las construcciones de las golondrinas, hicieron habitáculos con barro y hojas en los que pudieran acogerse. Encontrando, pues, otros abrigos e inventando nuevas cosas con el poder de su pensamiento, llegaron a construir con el tiempo mejores moradas»[18].

Al insertar este largo párrafo de Vitruvio en su *Genealogia Deorum,* Boccaccio prestó autoridad a una doctrina que era no solo no cristiana, sino positivamente antirreligiosa; se siente obligado a añadir, excusándose de una forma graciosa, que obviamente el eminente escritor romano ignoraba la Biblia, de la cual hubiera aprendido que alguien muy diferente, es decir, Adán, era el que había inventado el lenguaje al dar nombres a todas las cosas[19], y que Caín no solo había construido casas, sino una ciudad entera[20]. Lo que el «eminente escritor romano» enseñaba no era más que una forma peculiar del Evolucionismo Epicúreo, que había encontrado su expresión definitiva en el quinto libro *De rerum natura,* de Lucrecio[21], y que concebía a la humanidad no en función de una creación y supervisión divinas, sino en función de un desarrollo y progreso espontáneos.

Desde los mismos orígenes del pensamiento clásico había habido dos opiniones opuestas sobre la vida primigenia del hombre: el «idealista» primitivismo positivista, tal como lo formuló Hesíodo, representaba la forma primitiva de existencia como una «edad dorada», en comparación con la cual las fases subsiguientes no eran más que pasos sucesivos de una continua «caída del Estado de Gracia»; mientras que el «tosco» o peyorativo primitivismo imaginaba la forma primitiva de existencia como un verdadero estado bestial, del cual la humanidad había escapado afortunadamente a través del progreso técnico e intelectual[22].

Ambas concepciones fueron alcanzadas mediante una abstracción mental de la vida civilizada. Pero mientras que el primitivismo «idealista» imagina una vida civilizada, limpia de todo lo repugnante y problemático, el primitivismo «tosco» imagina una vida civilizada desprovista de todas las comodidades y logros culturales. El primitivismo «idealista» poetiza la condición inicial del mundo, y está por tanto en armonía con una in-

terpretación religiosa de la vida y el destino humanos, especialmente con las diversas doctrinas sobre el Pecado Original. El primitivismo «tosco», por otra parte, trata de ser realista en su reconstrucción del estado inicial del mundo, y por tanto se adaptaba bien al esquema de una filosofía racionalista o incluso materialista. Esta filosofía imagina el avance de la humanidad como un proceso completamente natural, debido exclusivamente a los dones innatos de la raza humana, cuya civilización empezó con el descubrimiento del fuego, explicándose cualquier clase de desarrollo posterior de una forma perfectamente lógica. El primero en la sucesión de los acontecimientos imaginados era un incendio espontáneo en un bosque, causado por el roce de los árboles movidos por el viento, como opinaban Vitruvio y Plinio[23], o por el rayo, como suponía Diodoro Siculo[24], o por ambos como afirmaba Lucrecio[25]. Luego un hombre o un grupo se acercaban valerosamente, mientras los otros huían; la agradable sensación producida por el fuego, la decisión de sacar el fuego fuera del bosque en llamas y mantenerlo vivo bajo control; la reunión con otros que hizo necesario un medio de comprensión mutua y llevó así a la invención del lenguaje; finalmente, como última consecuencia, la erección de moradas permanentes, el establecimiento de la vida de familia, la domesticación de animales, el desarrollo de las artes y los oficios (donde de nuevo la observación de los procesos naturales de ignición condujeron a otros artificiales)[26], y la institución del orden social en general. Este es el esquema de las cosas tal como fue reconstruido por los representantes clásicos de una filosofía de la cultura y después fue traducido en imágenes por los artistas del Renacimiento que ilustraron el texto de Vitruvio, o los modernos tratados sobre arquitectura basados en las enseñanzas de Vitruvio (figs. 19-23)[27].



19. *El descubrimiento del Fuego*. Grabado en madera inspirado en Vitruvio. Como, 1521.



20. *Ídem,* Nuremberg, 1548.

Sin embargo, incluso esta teoría completamente materialista se había basado originalmente en una concepción religiosa, o por lo menos mítica. Boccaccio tenía fundamentalmente razón al insertar el largo pasaje epicúreo del Vitruvio en su capítulo sobre Vulcano, a pesar de que el autor romano no lo menciona nunca ni a él ni a ningún otro personaje mítico. Porque mucho

antes de que la importancia cultural del fuego hubiera sido desarrollado por los filósofos evolucionistas, el Dios del fuego había sido alabado como Maestro de la Humanidad en la poesía mítica: «Canta a Hefaistos, famoso por su habilidad, Musa de clara voz» dice el himno homérico; «quien con la Atenea, de claros ojos, enseñó gloriosos oficios a los hombres sobre la tierra, que antaño vivían en cuevas como las bestias salvajes»[28]. En Atenas, Hefaistos y Atenea compartían un templo, el llamado *Teseion*, de la misma forma que los honores de la gran fiesta *Khalkeia* y eran considerados como los comunes fundadores de la civilización helénica, patrones de todos los buenos artesanos y exponentes de lo que Platón llama φιλοσοφία y φιλοτεχνία[29]. Y por mucho que Vitruvio deba a Lucrecio no está menos en deuda con una fuente euhemerista que menciona explícitamente el nombre de Hefaistos relacionado con la teoría del Incendio del Bosque: «Cuando un rayo alcanzó a un árbol en las montañas, y el fuego se propagó a los bosques cercanos, Hefaistos (concebido aquí como un legendario rey de Egipto) le gustó mucho el fuego en invierno, y cuando el fuego declinaba arrojaba madera en él. Y cuando de esta forma había mantenido vivo el fuego, llamó a otras gentes para que disfrutaran de su deleite»[30].

La interpretación «vitruviana» que Boccaccio hace de Vulcano aclara la iconografía de otro cuadro anterior de Piero di Cósimo, menos conocido pero muy interesante, que perteneció a la colección de Lord Lothian en Dalkeith, Escocia, y que ha sido adquirido recientemente por la National Gallery del Canadá en Ottawa. (Fig. 18.)[31].



18. Piero di Cósimo. *Vulcano y Eolo como maestros de la Humanidad.*

En su estilo y carácter general, esta pintura está evidentemente muy próxima al cuadro de «Hylas». Ambas están pintadas sobre un lienzo basto —*«tele o pani»* para usar las expresiones utilizadas en los inventarios de la época—, y sus dimensiones son casi idénticas. El cuadro de Hartford mide 1,52 x 1,68 metros en el marco y 1,55 x 1,73 en el bastidor; el cuadro de Ottawa mide 1,58 x 1,65 metros en el bastidor, con una pequeña tira de superficie pintada cortada a cada lado al ponerse el lienzo en el bastidor actual.

La hipótesis es que los dos cuadros son pareja[32]. Si esto es cierto y si, por otra parte, la interpretación del cuadro de Hartford como *El encuentro de Vulcano en Lemnos* es correcta, el tema de la otra pintura tendría que ser también «una historia de

Vulcano». Y desde luego este es realmente el caso y las fuentes presentadas en los párrafos anteriores identifican esta historia de Vulcano a primera vista. El cuadro de Ottawa representa a «Vulcano como Archiartesano y Primer Maestro de la Civilización Humana».

El rasgo narrativo característico es la escena del fondo. Cuatro trabajadores robustos erigen la armazón de una casa primitiva. Tienen ya algunas herramientas tales como clavos, martillos y sierras, pero todavía usan troncos redondos, y esto es exactamente lo que Vitruvio y muchos de sus seguidores del Renacimiento dicen sobre la primera «fase tecnológica» de la civilización humana. «Primumque furcis erectis et virgulis interpositis luto parietes texerunt». (Y «al principio erigieron troncos bastos, los unieron con ramas y terminaron las paredes con barro»).

La escena parece una traducción literal a imágenes de esta descripción de la forma de construir primitiva, y no se debe a la casualidad que en grabados sobre madera algo posteriores, que ilustran el texto mismo de Vitruvio, se encuentren los más curiosos paralelos (figs. 22, 23)[33]; así sucede también en dibujos antiguos que ilustran libros renacentistas tales como el *Trattato de Architettura* de Filarete (fig. 21)[34].





21. *Erección de casas primitivas*. Filarete. Hacia el 1470.



22. *Ídem*. Grabado en madera inspirado en Vitruvio. Como, 1521.



23. *Ídem*. París 1547.

Tomando esto como punto de partida, es fácil explicar cada uno de los elementos de la composición de Piero. En primer término, a la izquierda, se ve a Vulcano mismo al lado de su yunque. Tiene frente de pensador, brazos y pecho de herrero y la pierna delgada y rígida que le convirtió en el hazmerreír de los dioses. Blande su martillo[35] y parece haber descubierto un nuevo invento: está forjando una herradura (hay otra ya acabada), y es evidente que el joven jinete del centro está vivamente interesado en esta novedad. El amable anciano en cuclillas detrás del fuego no es otro que Eolo, el Dios de los Vientos[36], y su presencia determina la localización de la escena. En un famoso

pasaje, Virgilio sitúa el taller de Vulcano en una de las islas entre la costa de Sicilia y la isla de Lipari, donde reinaba Eolo:

«Insula Sicanium juxta latus Aeoliamque

Erigitur Liparen fumantibus ardua saxis...»[37].

Basados en la autoridad de estos versos los mitógrafos posteriores llegaron a imaginar que existía una asociación íntima entre Eolo y Vulcano, y finalmente se les creyó algo así como compañeros de oficio. «La razón por la que se decía que Vulcano tenía su taller entre el Monte Etna (en Sicilia) y Lipari» —dice Servio— «es una razón natural, ya que el fuego y el viento son ambos adecuados al trabajo del herrero. El monte Etna es una montaña de fuego (un volcán) y Lipari pertenece a las islas gobernadas por Eolo[38]—, aseveración que fue casi literalmente repetida por Alexander Neckham[39] y mencionada también por Boccaccio[40]. Solo hay un paso más cuando en el *Libellus de Imaginibus Deorum* se llegó a describir a Eolo haciendo funcionar dos fuelles de herrero[41] (*«flabia, instrumenta fabrilia»)* y fue ilustrado de acuerdo con esto (fig. 24)[42].



24. *Eolo*. Hacia el 1420. Detalle de un manuscrito.



25. *Adán y Eva trabajando como herreros*. Cofre bizantino de marfil. Hacia el año 1000.



26. *Los Cuatro Vientos*. Capitel. Vézelay. Hacia el 1125.

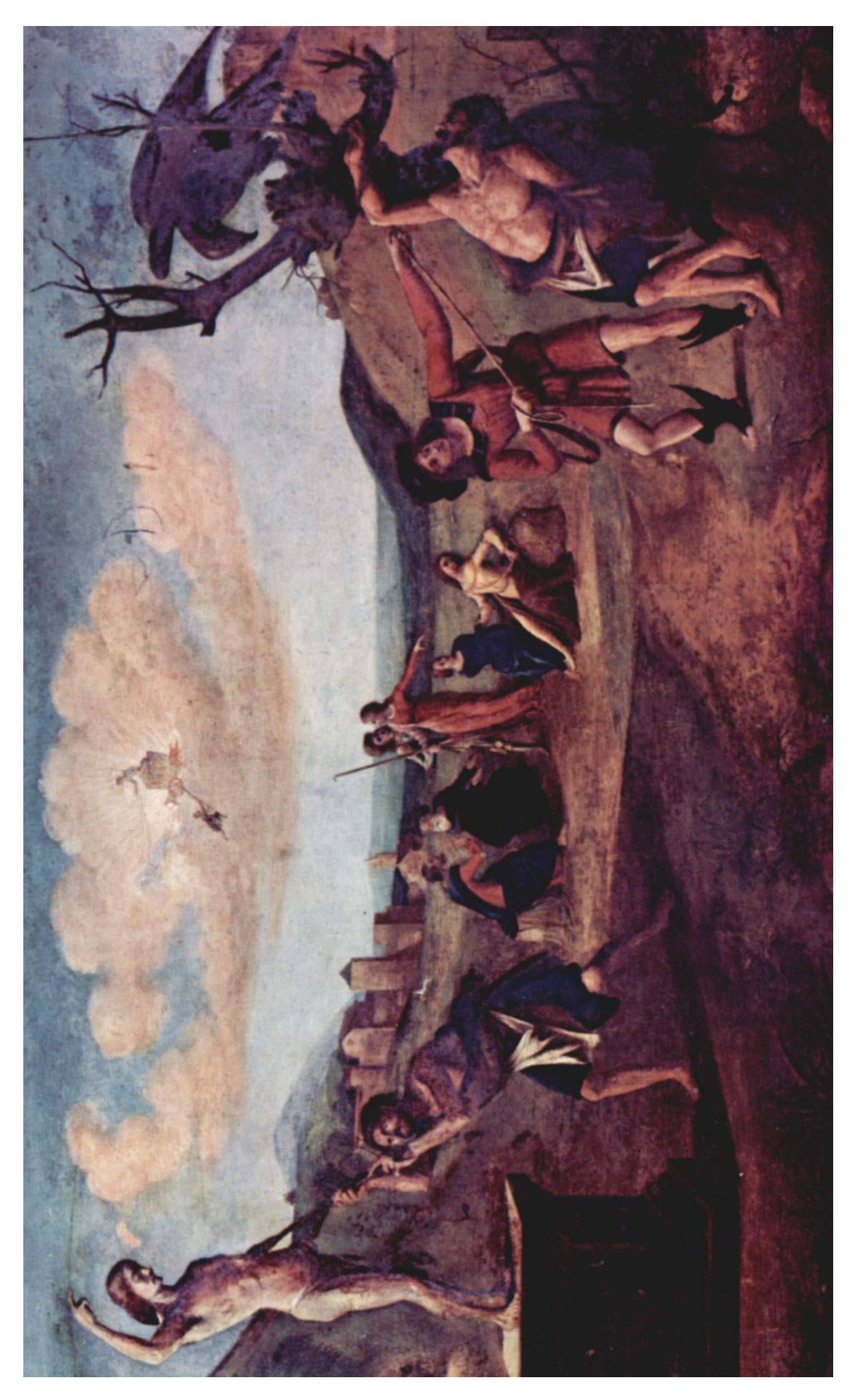
Así se hace perfectamente comprensible la figura de Eolo en el cuadro de Piero di Cósimo. Sería difícil identificar los dos grandes objetos que oprime con sus manos, sin un conocimiento de su origen textual y figurativo. De esta forma podemos reconocerlos como pellejos que sirven para el mismo fin que los

fuelles de pie de las ilustraciones del *Libellus de Imaginibus Deorum*. Piero di Cósimo puede haber sustituido un instrumento arcaico, y más dignificado por tanto por otro más moderno por razones de gusto e inclinaciones personales (que analizaremos en breve posteriormente). Pero también es posible que tuviera conocimiento de la narración de Homero sobre Eolo encerrando los malos vientos en pellejos de vino, o con una de aquellas numerosas representaciones primitivas, más o menos de acuerdo con la descripción homérica, como las que se encuentran en gemas clásicas, cofres bizantinos de marfil y capiteles románicos[43]).

El pequeño camello que surge de detrás de una roca con su aparejo, y la encantadora jirafa que mira con tímida curiosidad (e, incidentalmente, fecha los dos cuadros de Vulcano algún tiempo después del 11 de noviembre de 1487)[44], se puede explicar por el apasionado interés de Piero por las *cose che la natura fà per istranezza*[45]; y además estos motivos determinan la época precisa en que los animales domésticos habían sido ya amansados[46] y los animales salvajes todavía no eran asustadizos. Pero tenemos que explicar todavía el joven que duerme en primer término y el grupo familiar que aparece tras él [47], de un claro sabor signorelliano, o, casi ya, miguelangelesco. También estos motivos están relacionados con el carácter de Vulcano tal como lo interpreta la literatura clásica. De forma general ilustran la felicidad sencilla de la civilización primitiva, es decir, de una civilización plácida y autosuficiente porque se había establecido sobre el principio de la «vida de familia». (El grupo del padre, la madre y el niño está duplicado a escala reducida al fondo izquierda del cuadro). Pero, además, el contraste entre el muchacho que duerme y el «Ideal grupo social» a su lado, tiene un significado específico en relación con la personalidad de Vulcano. Porque al principio mismo del pasaje que hemos aducido al referirnos a la figura de Eolo, Virgilio caracteriza a Vul-

cano, el trabajador celoso y madrugador, en los términos siguientes: «Luego, ya vencida la mitad del transcurso de la noche, cuando el primer descanso había desprendido de sus ojos el sueño, al punto en que la hembra, a quien ha sido impuesto mantenerse con la rueca y con la tenue Minerva, remueve la ceniza y el adormecido fuego, añadiendo las horas de la noche a su trabajo… para poder conservar puro el hogar de su esposo y educar a sus hijos, no de otro modo ni más perezoso, se levanta en aquel tiempo el Ignipotente (Vulcano) del cómodo lecho y toma sus herramientas de trabajo»[48]. Esta descripción inolvidable es, claramente, la fuente de inspiración de las cuatro figuras que estamos examinando. Vulcano y sus fieles discípulos y ayudantes están trabajando ya «Vencida la mitad del transcurso de la noche», cuando la gente normal, representada por la encogida figura en primer término, duerme todavía; solo la impaciente joven pareja sale de su adormecimiento; el esposo no del todo despierto despereza sus miembros, mientras la esposa cuida de su criatura: Es la aurora de un nuevo día que, al mismo tiempo, simboliza la aurora de la civilización.

Así puede demostrarse que el cuadro de Ottawa corresponde al de Hartford no solo en estilo y tamaño, sino también en iconografía[49]. Si las dos composiciones eran simplemente compañeras o pertenecían a una serie completa de «historias de Vulcano» sigue siendo, desde luego, un campo abierto a la conjetura. Pero se puede encontrar un argumento fuerte en favor de la segunda alternativa en el hecho de que Vasari menciona una pintura de Piero di Cósimo, hoy perdida, o al menos desconocida, que mostraba a «Marte, Venus y los Amorcillos, y Vulcano»[50]. Este cuadro, que representa un tercer capítulo de la época de Vulcano, puede muy bien haber sido el tercer elemento de una serie coherente, cuyas otras partes Vasari o no había visto o no recordaba, o prefirió omitir porque no había podido identificar los temas[51].





33. Piero di Cósimo. *El Mito de Prometeo.*

Desde un punto de vista puramente iconológico el cuadro de Ottawa puede ser comparado con las dos tablas de Cassone (una en Munich, la otra en Estrasburgo) que representan el mito de Prometeo y Epimeteo (fig. 33)[52]. En ambos casos la imaginación del artista se centra en torno al «Despertar de la Humanidad», y en ambos casos el estímulo de este despertar es el fuego. Sin embargo, las dos tablas de Prometeo son de fecha mucho más tardía; de hecho parecen pertenecer al último periodo de la actividad de Piero, y difieren de las composiciones sobre Vulcano tanto en estilo y ejecución como en contenido y atmósfera. No solo muestran una severa supresión de detalles realistas y pintorescos, en favor de la simplicidad y la concentración dramática, sino que además describen una fase de la civilización humana que ha sobrepasado claramente el estadio primitivo representado en el cuadro de Vulcano. La organización técnica y social de la vida ha alcanzado un nivel alto, los edificios ya no están construidos de troncos y ramas de árboles, la gente ya no vive en grupos familiares dispersos. La fase «tecnológica» de la evolución del hombre ha sido completada y el nuevo progreso lleva a un deseo de autonomía mental que, invadiendo los derechos de los dioses, aspira a la deificación más que a la humanización. Supone por ello un sacrificio y arriesga el castigo. Los últimos mitógrafos, especialmente Boccaccio, siempre han insistido en el hecho de que mientras Vulcano personifica el *Ignis elementatus*, es decir, el fuego físico que permite a la humanidad resolver sus problemas prácticos, la antorcha de Prometeo encendida en las ruedas del carro del sol (*«rota solis, id est e gremio Dei»*), lleva el «fuego celestial» que significa «la claridad del conocimiento infundida en el corazón del ig-

norante», y que esta claridad misma solo puede alcanzarse a costa de la felicidad y la paz mental[53].

Así, las composiciones de Prometeo pueden ser consideradas como un suplemento tardío a la épica de Vulcano, relacionados con ella más en abstracto que en concreto. Sin embargo hay otra serie de pequeñas tablas de Piero di Cósimo relacionadas con los cuadros de Vulcano no solo intelectualmente sino también en estilo, época, actitud estética, y es posible que hasta en su destino. Este conjunto consta de: 1.º) la *Escena de Caza* y la *Vuelta de la Cacería*, ambas en el Metropolitan Museum de Nueva York; 2.º) el *Paisaje con Animales*, anteriormente propiedad del Príncipe Pablo de Yugoslavia y ahora en el Ashmolean Museum de Oxford (figs. 27-29)[54].





30. Piero di Cósimo. *Batalla de Centauros y Lapitas*.

Estas tres tablas representan la fase de la historia de la humanidad que precedió a los progresos técnicos y sociales que fueron resultado de las enseñanzas de Vulcano; en otras palabras, la edad de la piedra en contraste con la edad de los metales. Todas tienen en común la ausencia de los inventos que se exhiben en el cuadro de Ottawa; los detalles de una existencia humana realmente primigenia en que todavía se ignoraba el uso del fuego, están elaborados por Piero con la misma concienzuda aplicación arqueológica, o más bien paleontológica, que había empleado en la reproducción de la vida bajo Vulcano[55]. No hay instrumentos ni armas de metal; consecuentemente los troncos de árboles que sirven de mástiles a las balsas y barcos en la «Vuelta de la Cacería» no solo son redondos por falta de cepillos sino que no están desbastados por falta de sierra. (Nótense las ramas salientes y los ásperos bordes.) No hay tejidos para vestido o adorno, en consecuencia la gente va desnuda o cubiertos de pieles o de cuero. No hay animales domésticos, ni verdaderas construcciones ni vida de familia. El principio regulador de este estado aborigen, es decir, el desconocimiento por la humanidad del uso del fuego, está destacadamente subrayado por lo que podría llamarse el *leitmotiv* de toda la serie: el incendio de la selva que puede verse asolando los bosques y espantando a los animales en las tres tablas[56]; en dos de ellas está incluso repetido. La insistencia constante de este mo-

tivo no puede explicarse solo por un simple capricho pictórico. Es, con toda evidencia un atributo iconográfico más bien que un concepto extravagante, porque es idéntico al famoso incendio del bosque que había obsesionado las imaginaciones de Lucrecio, Diodoro Sículo, Plinio, Vitruvio y Boccaccio. Recordemos que aparecía regularmente en todas las ilustraciones de Vitruvio, y en el Renacimiento era tan característico de las representaciones de la edad de piedra, como la torre en las imágenes de Santa Bárbara.





27. Piero di Cósimo. *La Vida humana* y *la Edad de Piedra*

Por tanto, la *«priscorum hominum vita»* para citar la edición de Como, de Vitruvio, es el tema común de los tres cuadros. Dentro de esta línea general, sin embargo, las dos pinturas del Metropolitan Museum parecen estar relacionadas más estrechamente que cualquiera de ellos lo está por separado con la tabla de Oxford, no solo en tamaño sino en contenido. En los dos cuadros del Metropolitan prevalecen las pasiones desatadas. Puesto que no hay una separación real entre la humanidad y los animales, por una parte, y humanidad y semi-animales tales como los sátiros y centauros por la otra, todas estas criaturas aman y se emparejan, o luchan y matan indiscriminadamente sin prestar ninguna clase de atención a su enemigo común, el incendio del bosque; sin embargo, aún este mundo ultra-primitivo, ofrece dos aspectos diferentes. En la *Escena de Caza* (fig. 27) solo hay horror y muerte, con un cadáver espectral en primer término; una lucha selvática de todos contra todos (por ejemplo un león atacando a un oso, pero siendo atacado al mismo tiempo por un hombre), una destrucción mutua en la cual los héroes de Pollaiuolo, resucitados como una horda de sátiros

y cavernícolas, defienden sus vidas con porras, dientes y la pura fuerza de los brazos musculosos,

«Arma antiqua manus ungues dentesque fuerunt

Et lapides et item silvarum fragmina rami»[57]*.*

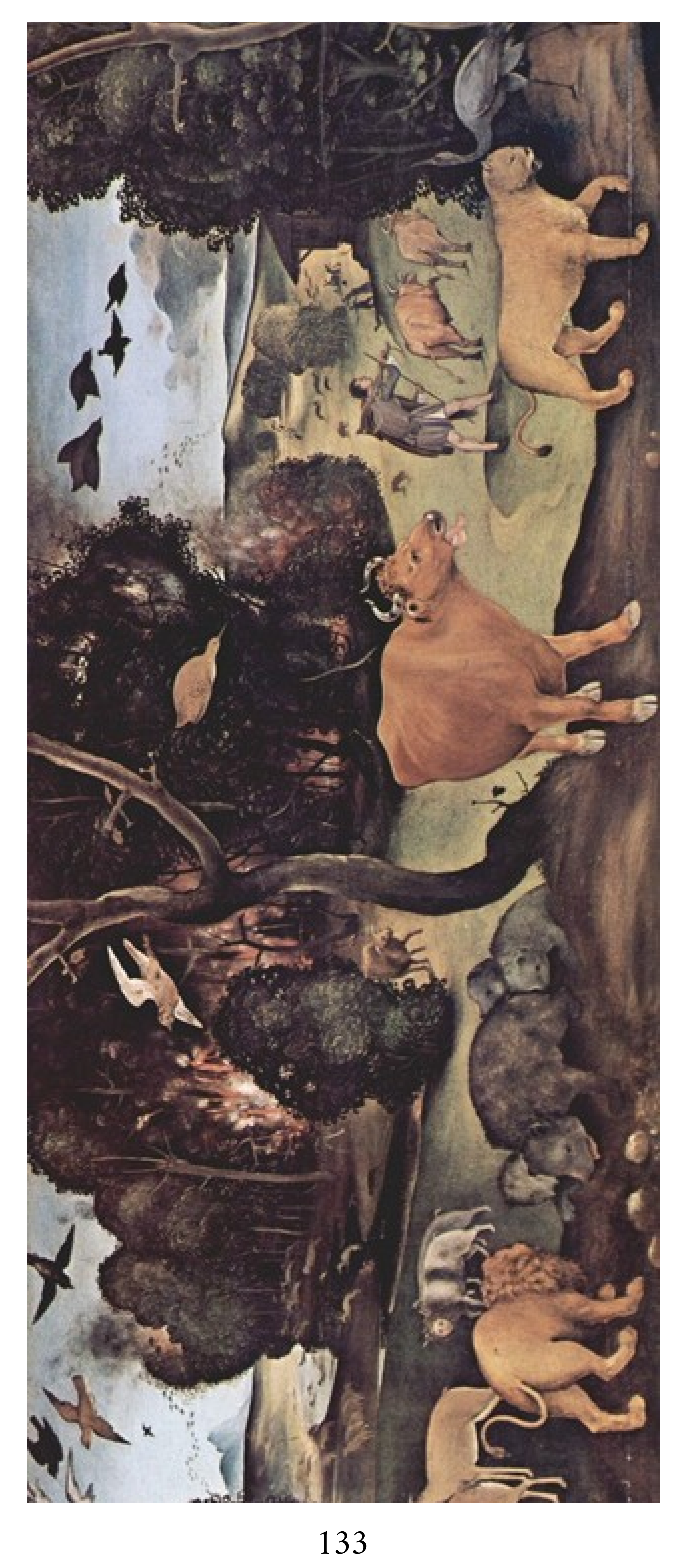
No aparecen mujeres en la composición y no se notan rasgos de actividad constructiva.





28. Piero di Cósimo. *La Edad de Piedra*.

La *Vuelta de la Cacería* (fig. 28) muestra la misma primigenia forma de vida bajo una luz algo más favorable. La matanza feroz ha terminado. Se lleva el botín a «casa» en las ingeniosas barcas ya descritas. (Incidentalmente las pieles de jabalí atadas a los mástiles de la primera embarcación son una prueba más del interés arqueológico de Piero)[58]. Se ve a un hombre construyendo una nueva balsa. Y las mujeres no están ausentes aquí; en realidad algunos grupos parecen experimentar el sueño anhelante de muchos hombres civilizados[59], una «Isla de Citerea» en la edad de piedra.





29. Piero di Cósimo. *La Vida humana y la Edad de Piedra.*

En la tabla de Oxford, uno de los primeros cuadros que pueden llamarse paisajes en el arte post-clásico, las pasiones protohumanas han cedido, y se evidencia un cierto progreso hacia la civilización (fig. 29). Hay una pequeña choza, muy ruda, y en las proximidades se pueden ver algunas figuras ocupadas con embarcaciones primitivas (véase el grabado en madera de la edición veneciana de Vitruvio de 1511). Todavía no ha llegado la época de los vestidos tejidos, pero el hombre en segundo plano a la derecha lleva una basta túnica de cuero en vez de pieles sin curtir. Los bosques están todavía poblados por las extrañas criaturas resultantes del emparejamiento promiscuo de hombres y animales, porque la puerca con cara de mujer y la cabra con cara de hombre no son de ninguna forma fantasmas al estilo del Bosco: intentan atestiguar una teoría muy seria, discutida, y por tanto realmente trasmitida en no menos de treinta y cinco versos de Lucrecio[60]. Estas extrañas criaturas parecen compartir pacíficamente los bosques y campos con leones ciervos, cigüeñas, vacas y una atractiva familia de osos. Si no fuera por el admirable refinamiento de la técnica pictórica, pensaríamos en Henry Rousseau o Edward Hicks[61]. Pero en realidad lo que parece la camaradería de un «Reino Pacífico» se debe principalmente al miedo y a la fatiga comunes, porque estas bestias y semibestias no son tan pacíficas, sino que están agotadas por la huida y aturdidas por el terror producido por el incendio del

bosque. También el hombre ha advertido ahora este fuego, pero en lugar de asustarse aprovecha la oportunidad para apresar algunas de las vacas y bueyes que han huido de los bosques ardiendo; previsoramente lleva el futuro yugo sobre el hombro.

El sistema en que se basan las composiciones evolucionistas de Piero di Cósimo tiene algún parecido con la división teológica de la historia humana en la era *ante legem,* la era *sub lege* y la era *sub gratia*. Usando las mismas preposiciones podíamos hablar de una era *ante Vulcanum,* una era *sub Vulcano* y una era *sub Prometheo*; la analogía de ideas se mantiene hasta el punto de que en ambos casos el que inaugura la tercera fase es crucificado por aquellos a los que estaba destinado a salvar. Por tanto el *Vulcano en Lemnos* de Hartford y el cuadro de Ottawa con «Vulcano y Eolo como Maestros de la Humanidad» serían una interpretación de la era *sub Vulcano,* mientras que las tres pequeñas tablas de Nueva York y Oxford interpretarían la era *ante Vulcanum*. Y puesto que hay unanimidad en reconocer que las dos series fueron pintadas al mismo tiempo, sería una hipótesis atractiva pensar que también pertenecieron a un conjunto en un sentido más técnico, es decir, que fueron planeadas como un esquema decorativo único y estuvieron todas originalmente bajo el mismo techo. Esta hipótesis está de acuerdo con lo que sabemos por Vasari. Según él, Piero di Cósimo pintó para la casa de Francesco del Pugliese «algunas historias con pequeñas figuras dispuestas alrededor de una habitación». «No puede uno expresar —continúa Vasari— la diversidad de cosas fantásticas que le gustaba pintar en estos cuadros; chozas, animales y ropajes e instrumentos diversos y otras invenciones fantásticas que le gustaban porque eran tan fabulosas»[62]. Es más que probable, y otros lo han pensado con razón[63], que estos cuadros fantásticos sean las mismas tres tablas de Oxford y Nueva York, que realmente no tienen un significado definido en el sentido de una «historia» mitológica.

Vasari cuenta además que «después de la muerte de Francesco del Pugliese y sus hijos, estos cuadros fueron retirados y no sé qué ha sido de ellos»[64], lo cual demuestra que eran tablas y no frescos. Inmediatamente después de esto Vasari pasa al cuadro perdido de Venus y Vulcano: «Y también un cuadro de Marte y Venus con sus Cupidos y Vulcano»[65]; y aunque no es completamente seguro que el *E cosí* de Vasari quiera decir que este cuadro fuera realizado también para Francesco del Pugliese, es admisible esta conclusión, y de hecho ya han llegado a ella autores que no se basaban en nada más que en el texto de Vasari[66]

Por tanto, hay buenas razones para suponer que las tres tablas de Nueya York y Oxford y la «serie de Vulcano» fueran encargo de la misma persona; nos gustaría imaginar que las tres tablas más pequeñas, que solo podían estar destinadas a una habitación de dimensiones limitadas, decoraban una antesala que conducía a un *salone* adornado con las monumentales historias de Vulcano, y que la tabla de Oxford, representando la transición de una bestialidad sin paliativos a una vida relativamente humana, estaba colocada sobre la puerta. Si estaban colocadas de esta forma, las dos series de cuadros que estamos discutiendo habrían formado un ciclo completo, que habría representado de una forma rica y convincente las dos primeras fases de la historia del hombre tal como se las describe en la literatura clásica y se las ilustra en dos grabados en madera sucesivos, en las ediciones de Vitruvio: «Vulcano» brama en los bosques, mientras el hombre, todavía no acostumbrado a él comparte la angustia y los terrores de los animales y de los híbridos monstruos; y «Vulcano» otra vez descendiendo a la tierra en forma humana y señalando el camino hacia la civilización.

Giovanni Cambi en sus *Istorie*[67] habla de un Francesco di Filippo Pugliese o simplemente Francesco del Pugliese (*uomo popolano e merchatante e richo*) que era uno de los *Priori* de Floren-

cia en 1490-91 (algunos años antes de la fecha probable de nuestros cuadros), y otra vez en 1497-98. En el borrascoso año de 1513 fue desterrado de la ciudad por haber insultado públicamente el nombre de Lorenzo de Médicis el Joven, con la exclamación rabelesiana de *«el Magnifico merda»*. Si, como es más probable, este demócrata neo y suelto de lengua, fue el mecenas que encargó las series de que estamos hablando, no es de admirar que el contenido se mueva alrededor de la figura de Vulcano, el único trabajador no distinguido —βάναυσος, para citar al *De Sacrificiis* de Luciano— dentro de la clase ociosa del Olimpo. Es incluso posible que la muy individualizada cabeza de Vulcano en el cuadro de Ottawa sea un retrato del mismo Francesco del Pugliese, que tenía aproximadamente treinta y cinco años de edad cuando se pintó el cuadro[68].

Sin embargo, explicar el meticuloso primitivismo de las series que acabamos de examinar por las convicciones políticas y la posición social de Francesco del Pugliese sería absurdo. Es evidente la extraordinaria preocupación de Piero di Cósimo por las circunstancias y emociones de la existencia primitiva, prácticamente presente en todos sus cuadros, sin importar el tema, quién lo encargue o el destino.

Otra serie de cuadros íntimamente emparentada con las tres tablas de Nueva York y Oxford, contribuye a probar que se trata de un rasgo decididamente personal, un permanente interés peculiar constantemente alerta en la mente del artista; ellos también estaban dispuestos alrededor de una habitación en un palacio noble de Florencia. Estilísticamente, sin embargo, son algo más avanzados (hay buenas razones para creer que fueron pintados en 1498 o poco después), y desde un punto de vista iconográfico están en una posición intermedia entre la serie de Vulcano y los dos *Cassoni* de Prometeo, ya que representan las aportaciones de Baco a la civilización humana, especialmente el Descubrimiento de la Miel.

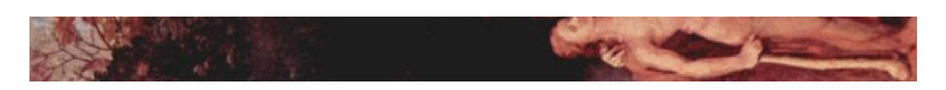
Nos encontramos con que Vasari describe así estas pinturas: «Para Giovanni Vespucci que vive frente a S. Michele della Via de'Servi, pintó unas bacanales («*storie baccanarie*») que están colocadas alrededor de una habitación. En ellas representó faunos, sátiros, silvanos, *putti* y bacantes tan extraños que es una maravilla contemplar la diversidad de vestidos y zurrones de los pastores, y la variedad de sus rasgos caprinos, todo con la gracia y verosimilitud más real. En una historia hay un Sileno montado en un burro, con muchos niños que lo sujetan y le dan de beber, y se observa una hilaridad verosímil, hecha con gran ingenuidad»[69]. Esta vivaz descripción ha hecho posible identificar dos de las tablas que originalmente constituían la serie de Giovanni Vespucci, que han pasado de la colección Sebright en Beechwood, Inglaterra, a museos americanos (figs. 31, 32)[70]



31. Piero di Cósimo. *El descubrimiento de la miel.*

Una de estas tablas está inacabada (véase fig. 32); mientras el admirable paisaje está prácticamente terminado, la mayoría de las figuras están todavía solo preparadas. Sin embargo, gracias a un texto que presentaremos más tarde, podemos identificar el tema. El «gran animal» semejante a un ciervo como se le ha llamado en descripciones anteriores, es el asno de Sileno que cocea a su desgraciado jinete mientras éste cae al suelo. Sileno aparece otras dos veces en la composición. A la derecha sus compañeros le ayudan a levantarse de nuevo; uno de ellos usa un gran palo como palanca, los otros unen sus fuerzas en un esfuerzo colectivo. A la izquierda está caído por tierra mientras sus risueños compañeros, incluyendo a Baco y Ariadna, contemplan la escena y los niños hacen bolas de barro para mancharle la cara (esta infrecuente escena, difícil de entender para un observador que no conozca la fuente textual, es quizá a la que se refiere Vasari cuando habla de «niños que le dan de beber»).





32. Piero di Cósimo. *Las desgracias de Sileno.*

La segunda tabla (fig. 31), actualmente propiedad del Worcester Art Museum, está admirablemente conservada. Muestra como personajes principales un Baco más bien rústico, con una amplia sonrisa, caracterizado por una parra que se enrosca alrededor de un pequeño tronco de árbol[71] y una copa de plata, y a Ariadna, complicadamente vestida y llevando una jarra de vino de clásica forma. El dios ha conducido a su *thiasos* desde una pacífica ciudad en una colina hasta un prado cuyo centro domina un gigante árbol hueco. Aquí el cortejo formado por Sileno y sus compañeros, sátiros de los dos sexos y edades diferentes, y algunas hembras humanas, se ha dividido. Algunos descansan o esperan a los pequeños, algunos vagan por los bosques, pero el grupo mayor se dedica a hacer un ruido terrible. El propósito de este ruido es hacer que un enjambre de abejas se asiente en una rama del árbol hueco.

Algunos de los insectos ya han empezado a formar el característico enjambre, gracias a la insistencia de tres sátiros, dos de los cuales, uno adulto y otro niño, han trepado hasta un lugar elevado del nudoso árbol.

El uso de instrumentos ruidosos para evitar que se extravíen las abejas —un método practicado todavía por los criadores de abejas en todo el mundo— ha sido descrito por numerosos poetas y naturalistas clásicos[72]. Pero es difícil imaginar qué es lo que Baco, Ariadna y sus fieles tienen que ver con esta actividad. La respuesta está en un pasaje de los *Fasti* de Ovidio (III, 725 ss.), que también explica el tema del primer cuadro[73]. Ovidio nos explica por qué los ritos de la Fiesta de Baco incluyen el ofrecimiento y comida de dulces llamados *liba*. El nombre mismo de estos dulces, deriva del nombre latino de Baco, es decir *Liber*, de la misma forma que las palabras *libamen* o *libatio* para

las ofrendas en general. Fue Baco quien, a su vuelta de Asia, enseño a la gente a encender fuego en los altares y a honrar a los dioses con ofrendas solemnes. Era natural que se ofrecieran a Baco esta clase de dulces porque a él se le atribuía el descubrimiento de la miel: «Se hacen pasteles para el dios porque le gustan los jarabes dulces, y porque se dice que Baco descubrió la miel. Acompañado de sátiros dejó el arenoso Hebro y ya había alcanzado las montañas de Ródope y el florido Pangaion (ambos en Tracia). Sus compañeros, golpeaban sus manos con objetos metálicos, pero entonces un enjambre de abejas se reúne atraído por el sonido del metal. Liber atrapa a las abejas errantes y las introduce en el hueco del árbol y alcanza, como premio, la miel así descubierta[74]. Sus seguidores disfrutan del descubrimiento y espontáneamente buscan en los bosques panales de miel. Pero Sileno, glotón y perezoso, lleva su asno junto al hueco de un árbol donde espera encontrar otra colmena, y se empina sobre el cuello del animal. Pero la rama en que sustenta su gran peso se rompe y la colmena resulta ser un avispero. Le pican lamentablemente la calva mollera, cae del burro, el burro le cocea, se tuerce la rodilla, grita pidiendo ayuda y es finalmente rescatado por sus compañeros que, entre risas le enseñan a curar sus heridas con lodo y barro, y finalmente consiguen ponerle de pie[75].

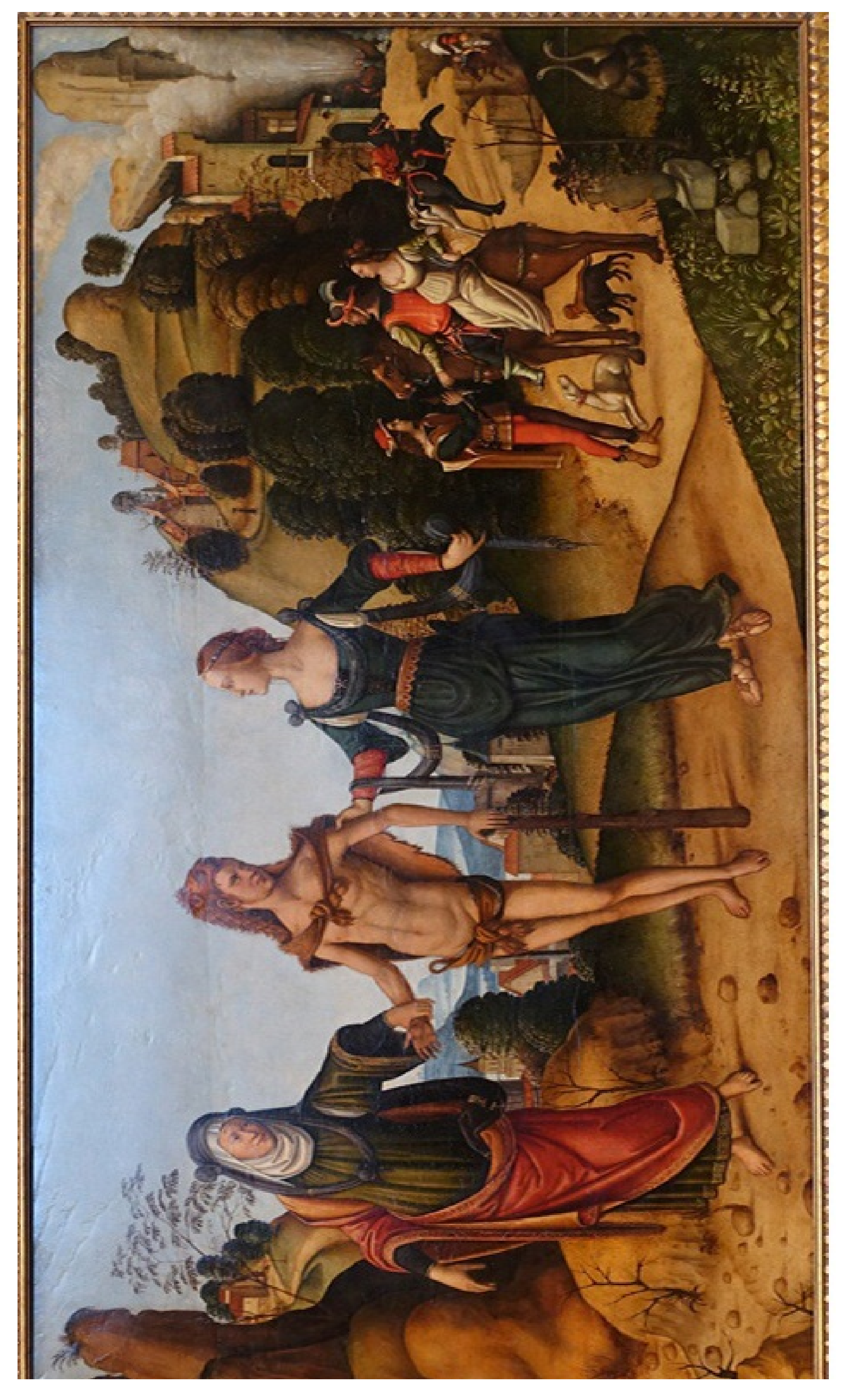
Este cuento delicioso explica la mayoría de los detalles de las dos tablas de Vespucci: la combinación del cortejo báquico con la escena de las abejas, la importancia de los dos árboles huecos, uno destinado a albergar el primer enjambre de abejas descubierto por el hombre, el otro sirviendo de morada a las malvadas avispas—, los sátiros subiendo a los árboles en busca de más miel, y las muchas desgracias de Sileno. Sin embargo, Piero ha interpretado el argumento de Ovidio de una forma muy personal.

Incluso dejando aparte rasgos tan característicamente individuales como el sentimental asno expresivo, que volveremos a encontrar en pinturas holandesas del XVII, o el retorcido árbol digno de un romántico pintor alemán[76], la versión de Piero se diferencia de todas las demás representaciones de procesiones báquicas en que no muestra la comitiva del dios como una muchedumbre de seguidores estáticos, sino como una fantástica tribu de nómadas. Ovidio imagina una procesión de coribantes, cuyo ruido frenético atrae a las abejas por casualidad; Piero representa un grupo de vagabundos que disfrutan del descanso o marchan a sus asuntos, mientras otros ejercitan intencionadas operaciones apícolas. Ovidio, como todos los artistas que han tratado ritos báquicos, imagina los instrumentos en las *aeriferae comitum manus* como címbalos ceremoniales; pero los sátiros de Piero utilizan humildes utensilios caseros tales como pucheros, sartenes cazos, cucharones, tenazas, palas y ralladores, y usan como palillos para estos tambores, palos, huesos y patas de ciervo. La figura agachada en primer término a la derecha —que probablemente quiere ser Pan— saca sonriendo tres cebollas de su zurrón (*zaino* en Vasari) donde también guarda su pequeño caramillo. Las dos mujeres, que en una bacanal ortodoxa deberían ser ménades agitadas y desenfrenadas, pausadamente llevan de la mano a un pequeño satirillo y cargan con una gran caldera.

La aguda imaginación de las condiciones primitivas por parte de Piero, y su tránsito de una interpretación dionisiaca a otra pastoral[77] es algo más que una broma, a pesar de que es inconfundible un elemento de parodia intencionada [78]; sirve para acentuar un aspecto rozado, pero no desarrollado en el «cuento jocoso» de Ovidio. Baco, de forma semejante a Vulcano, era una influencia civilizadora. Introdujo en la salvaje, áspera y árida región de Tracia los valores que complementan las conquistas puramente técnicas del hombre, representadas por Vulcano,

y rodean la vida primitiva de los pastores y campesinos de un halo de dignidad y sencilla alegría: los ritos simples de la religión pastoral, es decir, la ofrenda de primicias y especias[79], y los simples encantos de la vida pastoril —vino y miel—. Este aspecto evolucionista de la leyenda apícola de Ovidio tenía que atraer forzosamente a la imaginación de Piero, y lo ha subrayado aún más por el recurso acostumbrado en la pintura del fin de la Edad Media y del Renacimiento de dividir el paisaje· de fondo en dos mitades, de carácter simbólicamente contrastado. Este *«paysage moralisé»*, como podríamos llamarlo, es frecuente en las pinturas religiosas donde el *«Aera sub lege»* contrasta con la *«Aera sub gratia»*, y, más especialmente, en las representaciones de temas como «Hércules en la Encrucijada», donde la antítesis entre la Virtud y el Vicio está simbolizada por el contraste entre un fácil camino que atraviesa un bello país y un sendero empinado y pedregoso que conduce a una roca espantosa. El paisaje de esta «Bacanal» se asemeja en algo al de «Hércules en la Encrucijada», atribuido anteriormente a Piero pero adscrito generalmente ahora a Niccoló Soggi (fig. 34)[80]. La mitad izquierda, desde donde se extiende el *thiasos* presenta un cuadro de paz y prosperidad: el bosque ha cedido su lugar a un paisaje bien ordenado, con bellos edificios, praderas y árboles espléndidos sobre los cuales brilla el cielo luminosamente sereno. A la derecha tenemos un terreno desierto habitado por monos, leones y unos pocos salvajes furiosos que trepan por las montañas; algunos árboles están desnudos y muertos, otros están secos; entre guijarros, en el accidentado terreno, yace la carroña de un animal rodeado de moscas zumbonas y de avispas, mientras nubes amenazadoras se concentran alrededor de una tremenda roca parecida a las de Patinir, como el castillo del otro lado nos recuerda al Bellini o al Giorgione. Sin embargo los valores simbólicos que sugiere este contraste han sido invertidos de acuerdo con la diferencia entre el moralismo ascéti-

co y el evolucionismo hedonista. En representaciones de Hércules en la Encrucijada, el fondo desnudo y desierto significa las virtudes loables, mientras que el paisaje hermoso y rico representa a los placeres repreensibles. Para Piero el mismo contraste significa una antítesis entre la despiadada rudeza de la rusticidad absoluta y la felicidad inocente de una civilización pastoril. Incluso ilustrando a Ovidio, no puede evitar transformar la visión poética de un culto orgiástico en un cuadro fantásticamente real de la vida primitiva, que indica un grato avance en la civilización.





34. Niccolo Soggi (?). *Hércules en la encrucijada*.

Como Lucrecio, Piero concebía la evolución humana como un proceso debido a las facultades y talentos innatos de la especie. Y para simbolizar estas facultades y talentos, así como las fuerzas universales de la naturaleza, sus cuadros glorifican a los dioses y semidioses paganos que no eran creadores como el bíblico Jehová, sino que simbolizaban y revelaban los principios naturales indispensables para el «progreso de la humanidad». Pero, como Lucrecio, Piero era tristemente consciente de los peligros que comportaba este desarrollo. Simpatizaba cordialmente con el ascenso de la humanidad más allá de las bestiales rudezas de la edad de piedra, pero lamentaba cualquier paso más allá de la época sencilla que podríamos llamar el reinado de Vulcano y Dionisos. Para él la civilización significaba un reino de belleza y felicidad, mientras el hombre se mantuviera en un contacto íntimo con la naturaleza, pero una pesadilla de opresión, fealdad o angustia sobrevenía tan pronto como el hombre se alejaba de ella[81].

Una actitud semejante, tan sin igual en ningún artista del primer Renacimiento, solo puede explicarse por motivos psicológicos. Afortunadamente conocemos a Piero di Cósimo mejor que a casi ningún otro artista de su época. Impresionante y fascinador al mismo tiempo, su personalidad vivía en la memoria de todos hasta el punto de que Vasari, que tenía nueve años

cuando murió Piero, fue capaz de inmortalizar su carácter en un retrato psicológico grandemente persuasivo.

Hemos tenido ocasión de mencionar el «apasionado» amor de Piero por los animales y por las demás cosas que la naturaleza produce por «fantasía o por accidente». Pero si estaba «enamorado» de las *sottigliezze della natura,* desdeñaba a la vez la compañía de los seres humanos y especialmente de sus conciudadanos. Le molestaban los diferentes ruidos de la vida en la ciudad y le gustaba vivir para sí mismo, a pesar de que cuando accedía a relacionarse con otras gentes podía estar lleno de un ingenio agudo y original. Era un «recluso», un «amigo de la soledad» que encontraba su mayor placer en paseos largos y solitarios: «*quando pensoso da se solo poteva andersene fantasticando e fare suoi castelli in aria*». Detestaba el sonido de las campanas y las salmodias de los monjes; se negaba a hacer las paces con Dios aunque era «un hombre bueno y celoso a pesar de su vida animal». Vasari cuenta también que no le gustaba la comida caliente normal y vivía de huevos duros que cocía en grandes cantidades «para ahorrar fuego»[82]. No quería que le limpiaran el estudio ni que cuidaran las plantas del jardín, ni siquiera que recogieran la fruta, porque le molestaba obstaculizar a la naturaleza: «*Allegando che le cose d'essa natura bisogna lassarle custodire a lei senza farci altro*». Le aterrorizaban los rayos, el arma fiera de Vulcano, pero le gustaba mucho contemplar una lluvia fina.

De acuerdo con su concepción racionalista y un tanto sofisticada de lo que debería ser un artista, Vasari llama a la forma de vivir de Piero «*una vita da uomo piuttosto bestiale che umano*». Lo describe como un ejemplo aleccionador de enajenación mental; como un neurótico con una tendencia hacia el «animalismo»[83] y un complejo de fuego, como diríamos en nuestro lenguaje actual. Pero una de las impresiones de Vasari nos proporciona la clave para entender la naturaleza de este hombre:

«si contentava di veder salvatico ogni cosa, come la sua natura». Esta palabra *salvatico* derivada de *silva* como nuestro «salvaje», explica de golpe la obsesión de Piero por las ideas primitivas y su mágico poder para darles vida con su pincel. En sus cuadros, la vida primitiva no está transfigurada con un espíritu de sentimentalismo utópico, como sucede con las evocaciones poéticas y pictóricas de la «Arcadia»[84]; está revivida con el mayor realismo y exactitud. Piero no idealiza; al contrario, «realiza» los primeros pasos del mundo, hasta el punto de que sus criaturas más fantásticas, como los animales con rostro humano, son solo una aplicación de serias teorías evolucionistas. Las chozas hechas de rudos troncos, las raras formas de las embarcaciones todos los detalles pintorescos que entran dentro de lo que Vasari llama *casamenti e abiti e strumenti diversi*, están basados en la investigación arqueológica y solo tienen paralelos en las ilustraciones científicas. El mundo de Piero parece fantástico, no porque sus elementos sean irreales sino, por el contrario, porque la misma veracidad de su interpretación evoca convincentemente un tiempo remoto de nuestra posible experiencia. De sus cuadros emana una atmósfera penetrante de extrañeza porque logran revivir una época anterior al cristianismo anterior incluso al paganismo, en el sentido histórico de la palabra —de hecho anterior a la civilización misma.

Se puede llamar a Piero di Cósimo un fenómeno atávico si tenemos en cuenta que los atavismos emocionales son completamente compatibles con el grado más alto de refinamiento estético e intelectual. En sus cuadros nos enfrentamos no con la nostalgia refinada de un hombre civilizado que suspira, o lo pretende, por la felicidad de una edad primitiva, sino con el recuerdo subconsciente de un primitivo que vivía en un periodo de civilización refinada. Al tiempo que reconstruía las apariencias externas de un mundo prehistórico, Piero parece haber vuelto a experimentar las emociones de un hombre primitivo,

la emoción creadora del ser humano que empieza a despertar, y los miedos y pasiones del cavernícola y del salvaje.

Capítulo 3
EL PADRE TIEMPO

Las composiciones seculares de Piero di Cósimo, basadas en un evolucionismo casi darwiniano y siguiendo a veces el rastro de un mundo primitivo anterior a cualquier edad histórica, son una manifestación extrema y prácticamente única de la tendencia general a resucitar la *«sacrosancta vetustas»*. En general esta tendencia se limitaba a resucitar la antigüedad en el sentido histórico de la palabra; el mismo Piero, como hemos visto, era un arqueólogo al mismo tiempo que un primitivista. Sin embargo, el esfuerzo por restaurar la unidad entre motivos y temas clásicos es solo un aspecto del movimiento renacentista en el arte. Las representaciones de divinidades paganas, mitos clásicos o sucesos de la historia griega y romana que, por lo menos iconográficamente, no delatan el hecho de que fueran productos de una civilización posmedieval, existen en gran número. Pero mayor aún, y mucho más peligroso desde el punto de vista del cristianismo ortodoxo, era el número de obras en las que el espíritu del Renacimiento no se limitaba a volver a introducir los tipos clásicos dentro de los límites de la esfera clásica, sino que tendían a una síntesis visual y emocional entre el pasado pagano y el presente cristiano. Esta síntesis fue realizada por varios métodos que pueden ser aplicados separada o combinadamente.

El método más ampliamente usado puede llamarse la reinterpretación de las imágenes clásicas. Estas imágenes o eran investidas de un nuevo contenido simbólico de carácter profano, pero abiertamente no clásico (prueba de esto son las innumerables personificaciones y alegorías desarrolladas en el transcur-

so del Renacimiento), o se las subordinaba a ideas específicamente cristianas. Podían hacerse también por medio de contrastes (por ejemplo cuando en una Natividad se ven sarcófagos y ruinas clásicas[1], o cuando, en el fresco del Filippino Lippi en Santa Maria Novella, San Felipe conjura al dragón delante de una especie de *scaenae frons* llena de simbolismo pagano), o por asimilación, como en el caso de los Cristos que repiten el motivo del Apolo de Belvedere, y las Vírgenes concebidas como Venus o Fedras. Mientras el arte medieval se había apropiado de los motivos clásicos sin mucha reflexión, el Renacimiento trataba de justificar esta práctica con fundamentos teóricos; «Los paganos atribuían la máxima belleza a su falso Dios Apolo» dice Durero, «de manera que la usaremos para Cristo Nuestro Señor que es el varón más bello; y de la misma forma que representaban a Venus como la mujer más bella le daremos castamente los mismos rasgos a la imagen de la Santa Virgen, madre de Dios»[2].

Mientras las imágenes clásicas eran así reinterpretadas deliberadamente, hay otros muchos casos en los cuales las tradiciones clásicas resucitadas se mezclaban con toda naturalidad, o incluso automáticamente, con tradiciones supervivientes de la Edad Media Cuando un personaje clásico había atravesado la Edad Media, bajo una apariencia nada clásica (como se ha explicado brevemente en el capítulo anterior), y el Renacimiento le había devuelto su aspecto original, el resultado final mostraba a menudo huellas de este proceso. Algunas de las vestiduras o atributos medievales se mantenían en la nueva forma y por tanto arrastran así un elemento medieval en el contenido de la nueva imagen.

El resultado de esto es lo que yo desearía llamar una «pseudomorfosis»: algunas figuras renacentistas fueron revestidas de un significado que, a pesar de su aspecto clásico, no había estado presente en sus prototipos clásicos, aunque hubiera sido

presagiado en la literatura clásica. Debido a sus antecedentes medievales el arte del Renacimiento fue a menudo capaz de traducir a imágenes lo que al arte clásico le hubiera parecido inexpresable. En este capítulo y en el siguiente intentaré ilustrar algunos casos típicos de pseudomorfosis analizando dos famosos tipos clásicos. A diferencia de otros muchos de su clase lograron resistir la eliminación completa de temas humanísticos desde la segunda mitad del siglo XIX y han gozado de popularidad hasta el presente, hasta el punto que aparecen en tarjetas del día de San Valentín y de Año Nuevo, de la misma forma que en historietas cómicas y anuncios serios: el Padre Tiempo y el Ciego Cupido.



El Padre Tiempo que se ve, por ejemplo, en un anuncio del Bowery Savings Bank (ilustración de esta misma página) es un simple caso de esta clase. De los atributos que sirven para hacer reconocible una personificación solo tiene las características de la vejez y la guadaña. Generalmente sus antepasados están equipados más abundantemente. En el arte del Renacimiento y del Barroco el Padre Tiempo tiene generalmente alas y está casi siempre desnudo. A su atributo más frecuente de una guadaña o una hoz se unen, o a veces los sustituyen, un reloj de arena,

una serpiente o dragón que se muerden la cola, o el zodiaco; y en algunos casos anda con muletas.

Algunos de los rasgos de estas imágenes más completas se pueden encontrar, por ejemplo, en representaciones clásicas, o de la antigüedad tardía, de la idea del Tiempo; pero ninguna de las combinaciones peculiares, que constituyen el tipo del Padre Tiempo en el sentido moderno, pueden descubrirse en el arte antiguo. En él encontramos, hablando en general, dos tipos principales de concepciones y de imágenes. Por una parte existen las representaciones del Tiempo como «Kairos»; es decir, el momento breve y decisivo que marca un punto crucial en la vida de los seres humanos o en desarrollo del universo. Este concepto era ilustrado por la fi conocida vulgarmente como la Oportunidad (fig. 35). La Oportunidad se representaba como un hombre (originalmente desnudo) en un movimiento de fuga, normalmente joven y nunca muy viejo, a pesar del hecho de que el Tiempo es llamado a veces πολιός (de cabellos grises) en la poesía griega[3]. Estaba provisto de alas en los hombros y en los tobillos. Sus atributos eran una balanza, originalmente en equilibrio en el filo de un cuchillo afilado, y en un periodo algo más tardío, una o dos ruedas. Además su cabeza mostraba a menudo el mechón de pelo proverbial, por el cual se puede atrapar a la Oportunidad, calva[4]. Fue debido a este carácter oscuramente alegórico por lo que la figura de Kairos, o la Oportunidad, atraía la mente de la antigüedad tardía o del medievo. Sobrevivió hasta el siglo XI y después tendió a mezclarse con la figura de la Fortuna, fusión favorecida por el hecho de que la palabra latina para «Kairos» o sea *occasio*, es del mismo género que *fortuna*[5].



35. *Kairos*. Relieve clásico

Por otra parte una idea exactamente contraria a la de «Kairos» está representada también en el arte antiguo; me refiero al concepto iranio del Tiempo como «Aion», o sea el principio divino de creación eterna e inagotable. Estas imágenes, o están relacionadas con el culto de Mithra, en cuyo caso muestran una figura severa y alada con cabeza y garras de león, estrechamente rodeada por una gran serpiente y llevando una llave en cada mano[6], o representan a la divinidad órfica conocida normalmente como Fanes, en cuyo caso muestran un bello joven alado, rodeado por el zodiaco y equipado con muchos atributos de poder cósmico; también él está rodeado por los anillos de una serpiente (fig. 36)[7].



36. *Fanes*. Relieve clásico.



37. Girolamo Olgiati. *Alegoría de la Alquimia*. Grabado. 1569.

En ninguna de estas antiguas representaciones se encuentra el reloj de arena, la hoz o la guadaña, las muletas o algún otro signo especial de vejez. En otras palabras, las antiguas imágenes del Tiempo están caracterizadas por símbolos de una velocidad fugaz de equilibrio inestable, o por símbolos de poder universal y fertilidad infinita; pero no por símbolos de destrucción y decadencia. ¿Cómo llegaron a introducirse entonces estos atributos específicos del Padre Tiempo?

La respuesta reside en el hecho de que la expresión griega para el tiempo, Chronos, era muy parecida al nombre de Kronos (el Saturno romano), el más viejo y más tremendo de los dioses. Como patrón de la agricultura, llevaba generalmente una hoz. Como el más viejo del Panteón griego y romano, era profesionalmente viejo, y, más tarde, cuando las grandes divinidades clásicas llegaron a ser identificadas con los planetas, Saturno fue relacionado con el más alto y el más lento de éstos. Cuando el culto religioso fue desintegrándose gradualmente y fue, finalmente, sustituido por la especulación filosófica, el parecido casual entre las palabras de Chronos y Kronos fue aducido como prueba de la verdadera identidad de los dos conceptos que, realmente, tenían algunos rasgos en común. Según Plutarco, que es el primer autor que afirma esta identidad de forma escrita, Kronos significa el Tiempo, de la misma forma que Hera significa el Aire, y Hefaistos el Fuego[8]. Los neoplatónicos aceptaron la identificación con fundamentos metafísicos más que físicos, interpretando a Kronos, padre de los dioses y de los hombres[9], como Νοῦς, la Mente Cósmica (mientras que su hijo Zeus o Júpiter fue asimilado a su «emanación» la Ψυχή o alma cósmica), y pudieron fácilmente fundir este concepto con el de Chronos, el «padre de todas las cosas»[10], el «sabio y viejo constructor», como fue llamado[11]. Los sabios escritores de los siglos IV y V d. C. comenzaron a otorgar nuevos atributos a Kronos-Saturno como la serpiente o el dragón que se muerde la cola[12], con lo que intentaban subrayar su significado temporal. También reinterpretaron los rasgos originales de su imagen como símbolos del tiempo. La hoz, considerada tradicionalmente como un utensilio agrícola o un instrumento de castración, vino a ser interpretada como un símbolo de *tempora quae sicut falx in se recurrunt*[13]; y la leyenda mítica de que había devorado a sus propios hijos se dijo que significaba que el tiempo, a quien

Simónides[14] ya había llamado «de dientes afilados» y Ovidio[15] *edax rerum*, devora todo lo que crea[16].

Por tanto será en la iconografía de Kronos-Saturno más bien que en la del Tiempo mismo donde tendremos que buscar pruebas suplementarias. Pero las síntesis que luego fue origen de la imagen del Padre Tiempo, tal como la conocemos, no se logró sin haber pasado por muchas vicisitudes. En el arte clásico la figura de Kronos o de Saturno es una figura digna, aunque quizá algo siniestra, caracterizada por una hoz, un velo sobre su cabeza (fig. 38)[17], y, cuando está sentada, por una actitud doliente con su cabeza apoyada en la mano[18]. Las alas no aparecen nunca[19], como tampoco bastones ni muletas.



38. *Saturno*. Pompeya.



39. *Saturno*. Del cronógrafo de 354.

Esto cambió durante la Edad Media. Según el esquema normal de evolución, señalado en el primer capítulo, la imagen clásica de Saturno fue resucitada ocasionalmente en el arte Carolingio y en el periodo medio de Bizanzio, pero sobreviviría por un periodo relativamente corto. Se encuentran por primera vez representaciones de Saturno, repitiendo más o menos el tipo

clásico cuyo mejor ejemplo es el mural de la Casa dei Dioscuri en Pompeya, en los ejemplares de un calendario del siglo IV conocido por el *Chronógrafo del 354* o el *Calendario de Filocalus* (fig. 39)[20]; en segundo lugar, en los «planetaria» de los tratados de astronomía de origen carolingio y bizantino[21]; en tercer lugar, en los manuscritos de los siglos XI y XII de las *Homilías* de San Giegorio, donde aparecen episodios del mito de Saturno, entre otras escenas que indican la inmortalidad de los dioses paganos; en la miniatura en cuestión devora la piedra envuelta en ropa que ha sustituido al pequeño Júpiter (fig. 42)[22] En cuarto lugar, en las ilustraciones del capítulo *«De diis gentilium»* de la enciclopedia de Rabano Mauro *De Universo*, que ha llegado a nosotros en dos ejemplares independientes: uno hecho en Montecassino en 1023 (fig. 40), y el otro en el sur de Alemania en la primera mitad del siglo XV (fig. 41); es interesante anotar que en el manuscrito de Montecassino la hoz clásica (conservada fielmente en el ejemplar alemán, más reciente) ha sido ya sustituida por la moderna guadaña[23].



40. *Saturno y Júpiter*. Ilustraciones de Rabano Mauro. Siglo XI.



41. *Saturno y Júpiter. Ibíd*. 1425.



42. *Saturno y Rea*. Detalle de un manuscrito del Siglo XI.

Durante la alta Edad Media, el arte occidental abandonó las pinturas carolingias que cayeron en el olvido hasta el siglo XV, y que en el intermedio fueron sustituidas por tipos completamente no clásicos. Debido al hecho de que Saturno, como Júpiter, Venus. etc., habían sido identificados con planetas, estas nuevas imágenes aparecen en ilustraciones de textos mitográficos y astrológicos al mismo tiempo.

En su aspecto de regidor de los planetas, se tenía a Saturno por un personaje especialmente siniestro; todavía usamos la

palabra «saturniano» para indicar un «temperamento lento y sombrío» según el diccionario de Oxford. Los sujetos, a su influjo podían ser poderosos y ricos, pero no amables y generosos; podían ser sabios, pero no felices. Los hombres nacidos bajo Saturno estaban condenados a la melancolía. Incluso sus favorables influencias eran concedidas solamente a una minoría muy pequeña de los «hijos» de Saturno. Generalmente a Saturno, el más frío, el más seco y el más lento de los planetas, se le asociaba con la vejez, la pobreza vergonzante y la muerte[24]. De hecho la Muerte, como Saturno, era representada con una guadaña o una hoz desde épocas muy tempranas (fig. 43) [25]. Se hacía responsable a Saturno, de las inundaciones, hambres y toda clase de desastres. Los nacidos bajo sus signos eran clasificados entre los más desgraciados e indeseables de los mortales: mutilados, avaros, mendigos, criminales, campesinos, pobres, limpiadores de letrinas y sepultureros. Tuvo que llegar el último cuarto del siglo XV para que los neoplatónicos florentinos (a cuya influencia en el arte renacentista nos referiremos en capítulos posteriores) volvieran al concepto plotiniano de Saturno, conceptuándolo como representante y patrono de la profunda contemplación religiosa y filosófica, e identificando a Júpiter con la simple inteligencia práctica y racional[26]. Pero incluso este resurgimiento neoplatónico, que daría como resultado último una identificación de la melancolía saturniana con el genio, no pudo debilitar la creencia popular de que Saturno era el más maléfico de los planetas.



43. *La Muerte*. Munich. Principios del siglo XI.

La imaginería astrológica derivada en parte de fuentes árabes nunca dejó de subrayar estas implicaciones desfavorables. Saturno aparece la mayor parte de las veces[27] como un viejo lento y enfermizo, con mucha frecuencia de aspecto rústico. Frecuentemente se sustituyen la guadaña o la hoz por un azadón o una pala, incluso cuando se le representa como un rey con trono y coronado (fig. 44)[28] y esta pala tiende a transformarse en un bastón o muleta que indica la vejez y decrepitud general (fig. 48). Como resultado final se muestra a Saturno como un mutilado con una pierna de madera, encubriendo así su más repulsiva mutilación (fig. 49)[29]. En miniaturas y grabados que ilustran la influencia de los Siete Planetas sobre el carácter y el destino humano —tema favorito del arte de los siglos XV y principios del XVI en Italia, y más aún en los países nórdicos— las cualidades de los «hijos» de Saturno reflejan abundantemente la naturaleza indeseable de su «padre»: muestran una

reunión de labradores pobres, leñadores, presos, mutilados, y criminales en la horca; el único rasgo redentor es un monje o un eremita, un humilde representante de la *vita contemplativa* (fig. 48)[30].



44. *Saturno. Ídem.* Hacia el 1400.

En las ilustraciones mitográficas derivadas exclusivamente de fuentes textuales el aspecto de Saturno va de lo fantástico a lo terrorífico y repulsivo. En el primer ejemplo conocido, el dibujo de Regensburg de hacia 1100, ya mencionado (fig. 13)[31] lleva un velo grande y ondulado (que ilustra el *caput velatum*, o *glauco amictu coopertum*) y porta una hoz, una guadaña y el dragón que muerde su cola. El tipo habitual se desarrolló en el si-

glo XIV cuando el *Ovidio Moralizado* y sus derivados empezaron a ser ilustrados[32]. Estas ilustraciones incluían usualmente figuras suplementarias relacionadas con el mito de Saturno, que servían para dramatizar su siniestra personalidad y para subrayar su crueldad y carácter destructivo con más intensidad que lo había sido en las ilustraciones astrológicas. Los miniaturistas no tenían escrúpulos en representar el espantoso proceso de castración, así como el acto de devorar un niño vivo, una escena que no aparece nunca en las representaciones clásicas. Esta imagen canibalística se transformaría en el tipo aceptado en el arte medieval tardío (fig. 45)[33], y finalmente se mezclaría con las representaciones astrológicas de tal manera que, a veces, encontramos una combinación de la castración e ingestión del niño (fig. 46)[34], o una combinación de la ingestión con el motivo de la pierna de madera[35]. En una forma más o menos clasicista, ambas escenas continúan hasta el alto Renacimiento y el Barroco e incluso hasta después; el horrible Saturno de Goya es conocido de todo el mundo, y la castración puede ser vista todavía por ejemplo en los frescos de Villa Lante, atribuidos a Giulio Romano[36].



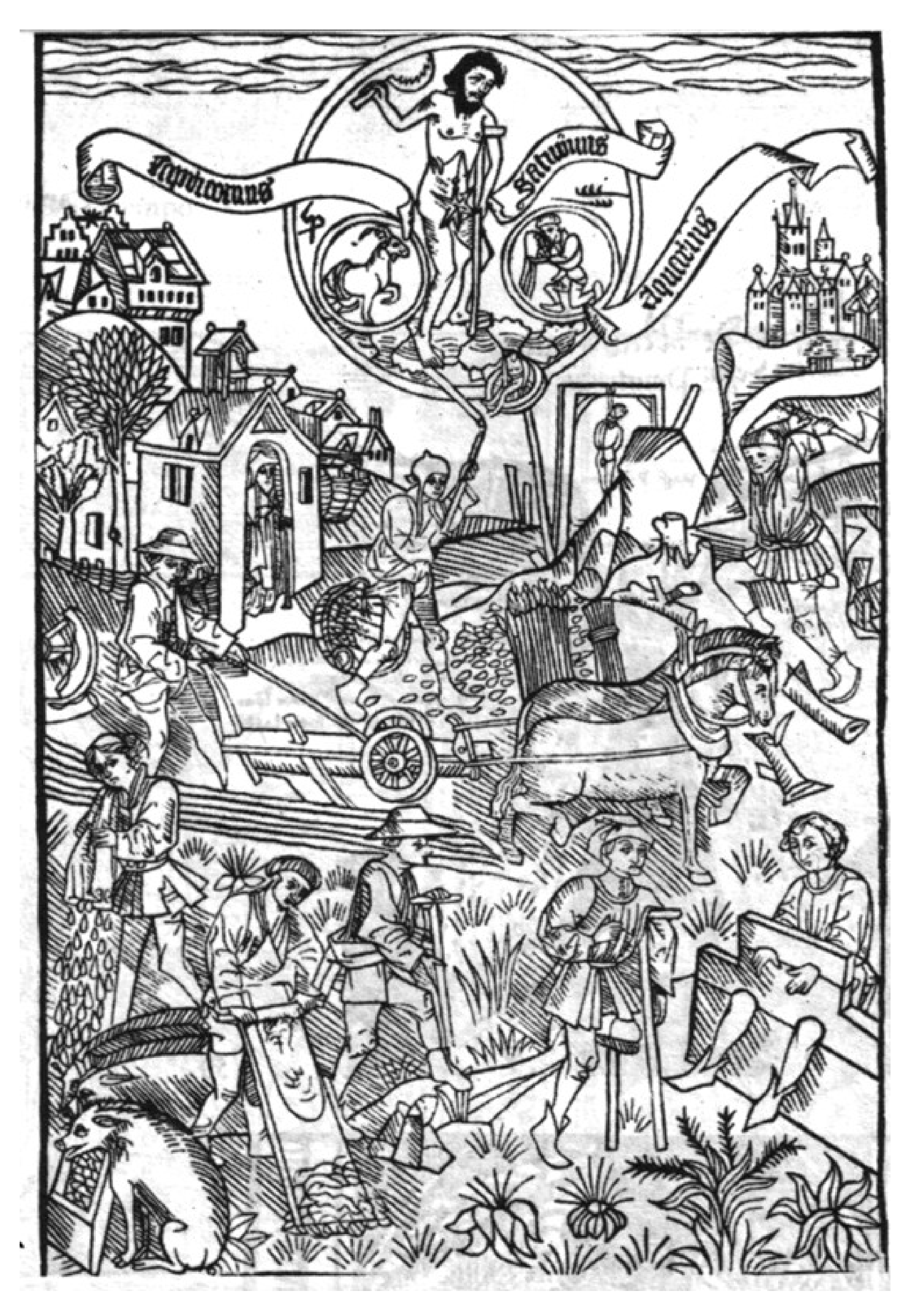
45. *Saturno. Ídem*. Siglo XIV.



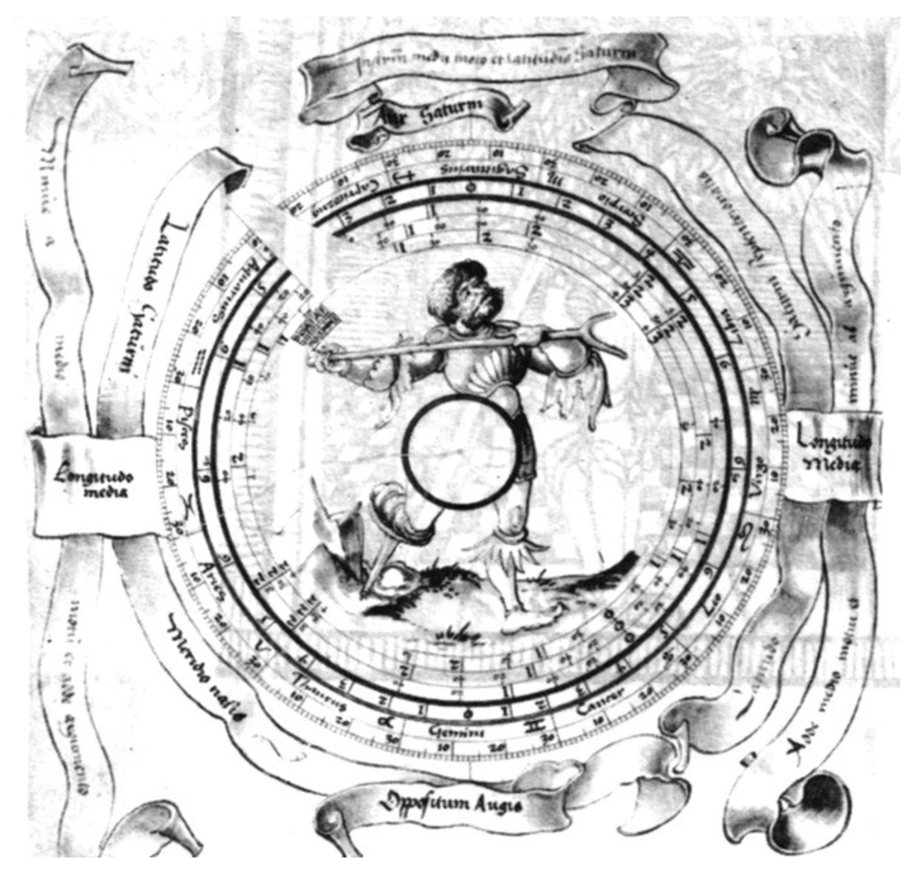
46. *Saturno*. Grabado con punzón de plata Primer tercio del siglo XV.


IACOBVS
CARALIVS
FECIT
.1526.

47. Jacopo Caraglio, según Rosso Fiorentino. *Saturno*. 1526.



48. *Saturno y sus «hijos»*. Grabado en madera, mediados del siglo XV.



49. *Saturno*. Siglo XVI.

Esta era la situación cuando los artistas empezaron a ilustrar los *Trionfi* de Petrarca. La castidad, como todo el mundo sabe, triunfa sobre el amor, la Muerte sobre la Castidad, la Fama sobre la Muerte y el Tiempo sobre la Fama, para ser derrotado solo por la Eternidad. Como el poeta no había descrito el aspecto exterior del Tiempo si se exceptúa su *«andar leggiero dopo la guida sua, che mai non posa»*[37], los ilustradores tenían libertad para representarlo en la forma que quisieran. Durante la Edad Media se había llegado a algunas personificaciones escolásticas del Tiempo en sentido estricto, tales como una miniatura francesa de hacia 1400 mostrando a «Temps» con tres cabezas (para designar el pasado, el presente y el futuro), y con cuatro alas, cada una de las cuales representaba una estación del año, mien-

tras que cada pluma simbolizaba un mes (fig. 50)[38]. Pero imágenes de este tipo teórico parecían poco adecuadas para expresar la esencia del poderoso e implacable destructor imaginado por Petrarca. El Tiempo de Petrarca no era un principio filosófico abstracto, sino una potencia concreta y alarmante. No es de extrañar que los ilustradores decidieran combinar la inocua personificación de «Temps» con la imagen siniestra de Saturno. Del primero tomaron las alas[39], del segundo el aspecto ceñudo y decrépito, las muletas y, finalmente, rasgos tan estrictamente saturnianos como la guadaña y el aspecto de devorador de sus hijos. Se subrayaba a menudo el hecho de que esta imagen personificaba al tiempo por medio de un reloj de arena, que parece hacer su primera aparición en este nuevo ciclo de ilustraciones, y a veces con un zodiaco o el dragón mordiendo su cola.



50. *El Tiempo*. Detalle de una miniatura francesa. Hacia el 1400.



51. *El Tiempo*. Grabado en madera. 1509.



52. *El Tiempo*. Grabado en madera. 1509.



53. *El Tiempo*. Grabado en madera. 1509.

Me limitaré a presentar cinco ejemplos característicos de las ilustraciones de Petrarca: 1) un grabado veneciano en madera de finales del siglo XV que enlaza con las personificaciones medievales de «Temps» por la colocación de la figura en una frontalidad rígida Y adornada con las cuatro alas que habían significado las estaciones (fig. 52)[40]; 2) una tabla de cassone atribuida a Pesellino en la cual las alas han sido reducidas al número normal de dos (fig. 54)[41], 3) una tabla de *cassone* de Jacopo del Sellaio en la cual se han introducido varios atributos nuevos y en

parte poco corrientes: además del reloj de arena encontramos un reloj de sol y dos ratas, una blanca y una negra, que simbolizan la destrucción de la vida cada día y cada noche (fig. 55)[42]; 4) un segundo grabado en madera, veneciano, en el que las alas, pero no la guadaña han sido omitidas, mientras que la idea de la repetición sin fin está expresada por el dragón mordiéndose la cola; aquí como en el otro grabado en madera veneciano se manifiesta el poder destructor del Tiempo por el paisaje desolado, con árboles estériles y una arquitectura en ruinas (fig. 53) [43]; 5) un grabado en madera de una edición de Petrarca del siglo XVI, que mientras muestra la figura alada devorando a un niño, según la tradición saturniana de fines de la Edad Media, ilustra sin embargo las tendencias clasicistas del alto Renacimiento por la transformación del viejo decrépito en un desnudo vigoroso, a pesar de las muletas (fig. 56)[44].



54. Jacopo Pesellino. *El Triunfo del Tiempo.*

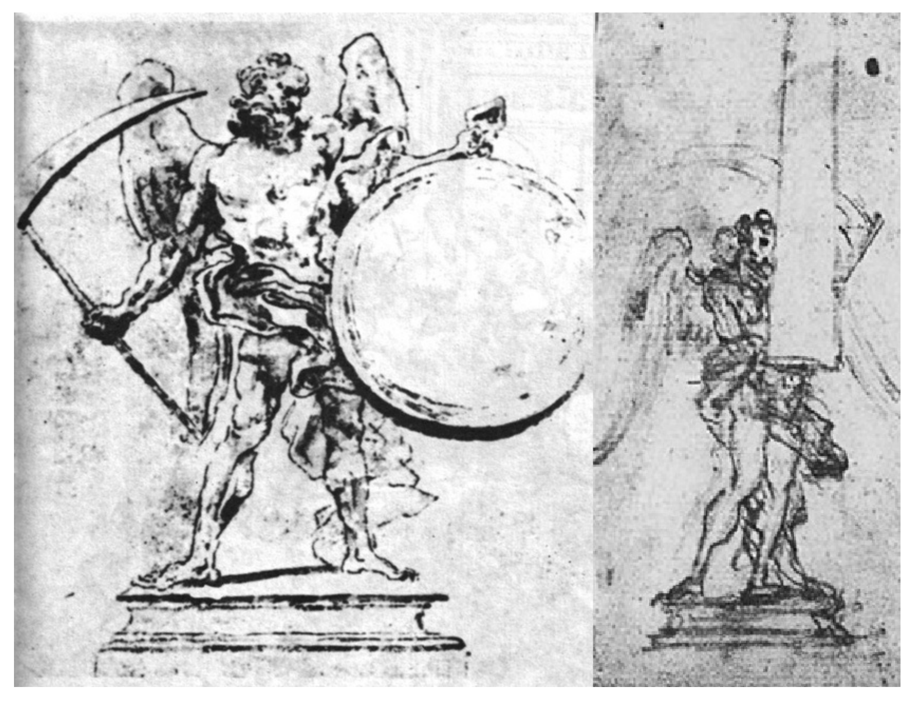


55. Jacopo del Sellaio (?). *El Triunfo del Tiempo*.

56. *El Triunfo del Tiempo*. Grabado en madera inspirado en Petrarca (V. Valgrisi). 1560.

57. *El Tiempo cortando las alas a Cupido*. Grabado de Otho Venius. 1567.

Este es, por tanto, el origen de la figura del Padre Tiempo que nosotros conocemos[45]. Mitad clásica, mitad medieval, parte occidental y parte oriental, esta figura ilustra al mismo tiempo la grandeza abstracta de un principio filosófico y la maligna voracidad de un demonio destructor, y es precisamente esta rica complejidad de la nueva imagen la que explica la aparición frecuente y el variado significado del Padre Tiempo en el arte del Renacimiento y del Barroco.



58a. Gianlorenzo Bernini. *El Tiempo con un rondel.*
58b. Gianlorenzo Bernini. *El Tiempo con un obelisco*.

A veces la figura del Padre Tiempo es usada simplemente como un medio para indicar el paso de los meses, años o siglos, como es el *Cuento de Invierno* de Shakespeare, donde el Tiempo aparece como Chorus antes del acto quinto, o, de nuevo, en uno de los proyectos de Bernini donde se le hace llevar un obelisco egipcio (fig. 58b)[46], y en innumerables alegorías de carácter arcaizante o histórico[47]. Sin embargo, en otros casos, inclu-

so más numerosos, la figura del Padre Tiempo está revestida de un significado más profundo y preciso; puede actuar, hablando en general como un Destructor o como un Revelador[48], o como un poder universal e inexorable que a través de un ciclo de procreación y destrucción origina lo que se puede llamar una continuidad cósmica: «nutres y matas todo lo que existe» para hablar con las palabras de Shakespeare[49].

En la primera de estas funciones, el Tiempo, habiéndose apropiado las cualidades, del mortífero caníbal Saturno portando su guadaña, se relacionó cada vez más con la Muerte, y a partir de la imagen del Tiempo hacia los últimos años del siglo XV las representaciones de la Muerte empezaron a exhibir el reloj de arena característico[50] y a veces incluso las alas, como sucede en la tumba de Alejandro VII de Bernini[51]. A su vez el Tiempo podía ser mostrado como agente de la muerte a quien suministra sus víctimas[52], o como un demonio de dientes de hierro rodeado de ruinas (véanse los grabados en madera de las figs. 52 y 53)[53]. Este concepto del «diente del Tiempo»[54], en una extraña aplicación a la arqueología, está reproducido muy literal e irónicamente en el frontispicio de una edición del siglo XVII de *Cien estatuas romanas respetadas por el celoso diente del Tiempo*; en él vemos al Padre Tiempo con su guadaña, y su serpiente mordiéndose la cola, entre fragmentos de edificios y estatuas, dando dentelladas al torso de Belvedere, exactamente de la misma forma que se había mostrado al viejo Saturno devorando a sus hijos (fig. 60)[55].



59. Gianlorenzo Bernini. *El Tiempo revelando la Verdad*.



60. *El Tiempo destructor*. Grabado Frontispicio de Fr. Perrier. 1638.

El tiempo como un Revelador (fig. 59) es conocido no solo a través de muchos proverbios y frases poéticas[56] sino también por incontables representaciones de temas tales como la Verdad descubierta o rescatada por el Tiempo, la Virtud vengada por el Tiempo, la Inocencia justificada por el Tiempo, y otros semejantes[57]. Las interpretaciones artísticas del tema del Tiempo y la Verdad basadas en la frase *«veritas filia temporis»* han sido extensamente discutidas en un artículo reciente del Dr. F. Saxl[58]. Por tanto, yo me limitaré a considerar un caso que merece alguna atención por su carácter aparentemente enigmático y por la importancia del artista implicado.

En la Gallería degli Arazzi, en Florencia, cuelga un tapiz basado en un cartón de Angelo Bronzino y realizado por el maestro tapicero flamenco Giovanni Rost[59]. En esta composición llamada *La Inocencia del Bronzino* en un inventario de 1549 la Inocencia aparece amenazada por las potencias del mal, simbolizadas por cuatro animales salvajes: un perro, un león, un lobo y una serpiente, que representan a la Envidia, la Ira, la Avaricia y la Perfidia (fig. 61)[60]. La Inocencia es rescatada por la Justicia que lleva espada y una balanza, y cuyo gesto es intencionadamente idéntico al de Cristo rescatando las almas del Infierno[61], mientras que el Tiempo alado, con un reloj de arena puesto en su hombro, abraza lo que un autor anterior llama «una muchacha joven»[62]. Pero en realidad el Tiempo no solo está abrazado, sino también quitando el velo que cubre a esta joven, que se muestra así como una personificación de la Verdad)[63]. Por tanto, la composición es una mezcla de tres versiones de un solo tema relacionadas entre sí: La Verdad rescatada por el Tiempo, la Verdad desvelada por el Tiempo y la Inocencia justificada después de la persecución; el tercero de estos temas es el de la famosa calumnia de Apeles tal como la describe Luciano[64].



61. Giovanni Rost, Inspirado en Bronzino. *La venganza de la Inocencia*. Tapiz.



62. *Ídem. Flora* (identificada aquí con la Primavera). Tapiz.

Este tapiz tiene un gemelo: el tapiz de «Flora», al parecer hecho en época algo posterior y que también se conserva en la Galería degli Arazzi (fig. 62)[65]. En un sentido puramente técnico estas dos obras forman una pareja. Tienen las mismas di-

mensiones e idénticas borduras. Sin embargo, el esquema del tapiz de «Flora», centrado alrededor de una figura predominante, no corresponde compositivamente a la apretada red de figuras de su pareja, e iconográficamente, las dos concepciones son irreconciliables. La idea de una diosa, derramando flores alegremente, no solo es incompatible con el espíritu de una austera alegoría moral, sino que puede mostrarse que la composición misma de la «Flora» pertenece a una serie de representaciones completamente diferentes. Esta figura femenina flotando sobre un macho cabrío, más bien que cabalgando sobre él (y derivada, dicho sea de paso, del grabado de Durero el *Rapto sobre el Unicornio*, o, con más propiedad, *El Rapto de Proserpina* (fig. 63)[66], no debería llamarse «Flora» sino *Primavera* —la diferencia es que Flora es una figura mitológica independiente, mientras que Primavera pertenece al ciclo de las Cuatro Estaciones—. Una prueba más la suministran las figuras secundarias que no son simplemente «un macho cabrío», «un toro», y «una pareja abrazadas sino los signos del zodiaco para los tres meses de Primavera: el Macho Cabrío de marzo, el Toro de Abril, y los Gemelos de mayo. Lo cual no excluye, desde luego, el hecho de que la composición de Bronzino tuviera un significado más profundo que el de una mera «división del año asociada con un tipo de tiempo y un estado de vegetación» para citar de nuevo al diccionario de Oxford; porque según una creencia corriente durante casi dos milenios, las cuatro estaciones estaban asociadas con nociones como las cuatro edades del hombre, los cuatro elementos y los cuatro humores; de manera que la Primavera de Bronzino implica, automáticamente, las nociones de juventud, aire, y el temperamento sanguíneo, con todas sus implicaciones secundarias de alegría y amor [67]. Es evidente que el tapiz denominado *Flora* fue concebido originalmente como parte de una serie de cuatro; su combinación presente con el tapiz de la Inocencia debe haber sido una idea pos-

terior, y no muy feliz desde un punto de vista iconográfico. La conclusión es que el tapiz de *Flora* fue combinado con el de la Inocencia solo porque la pareja que se había planeado para la Inocencia no pudo ser realizado cuando los tejedores se pusieron a ello, y esto porque no disponían del cartón original para la otra pieza.



63. Alberto Durero. *El Rapto de Proserpina*. Aguafuerte. 1516.



64. *El Rapto de Proserpina*. Detalle de un manuscrito. Siglo XIV.



65. *Alegoría de la Pereza*. 1401.

En realidad la composición del Bronzino que correspondería perfectamente al tapiz de la Inocencia en su aglomerada disposición y en su iconografía peculiar, sería la famosa Alegoría de la National Gallery de Londres (fig. 66)[68]. Este cuadro, que

se suele fechar hacia 1546, corresponde exactamente al cartón del tapiz de la Inocencia Vasari lo describe de la siguiente manera: «Hizo un cuadro de singular belleza que fue enviado a Francia al rey Francisco. En él había una Venus desnuda a quien besaba Cupido, y el Placer (*Piacere*) estaba a un lado, de la misma forma que el Juego (*Ginoco*) y otros Cupidos, y al otro lado estaban el Engaño (*Fraude*), los Celos (*Gelosía*) y otras pasiones del amor»[69].



66. Bronzino. *El Descubrimiento de la Lujuria.*

Desde luego esta descripción se hizo de memoria, porque el cuadro había ido a Francia (de aquí el uso del pasado en vez del presente). La afirmación de Vasari, por tanto, no es ni completa ni exacta del todo. Omite la figura del Tiempo, caracterizado de nuevo por las alas y el reloj de arena, encierra muchos detalles en la breve expresión «y otras pasiones del amor», y final-

mente cita más figuras de las que aparecen en realidad, porque habla de Juego y Placer así como otros Cupidos[70]. Sin embargo la descripción de Vasari es bastante buena en lo que cabe, e incluso su afirmación de que el Placer y el Juego estaban «a un lado» mientras el Engaño y los Celos estaban «al otro lado», a pesar de no estar justificada como descripción de la estructura compositiva, puede ser defendida si la interpretamos como un intento de buscar un contraste significativo. Iconográficamente el cuadro muestra los placeres del amor «por un lado» y sus peligros y torturas «por otro», de tal manera, sin embargo, que los placeres se muestran como ventajas fútiles y falaces, mientras que los peligros y torturas se muestran como males grandes y reales.

En el grupo principal Cupido aparece abrazando a Venus, quien sostiene una manzana y una flecha. Ofrece la manzana al ávido niño mientras oculta la flecha, sugiriendo quizá la idea de «dulce pero peligroso». Además la edad adolescente y el gesto más que tierno de Cupido le dan un giro bastante ambiguo a este abrazo probablemente inocente de madre e hijo. Esta impresión se acentúa, más que se palia, por el hecho de que se muestra a Cupido como un ser casi asexuado, a pesar de que el mirlo que aparece tras él es el símbolo clásico del amor y de que las dos palomas que se arrullan a sus pies significan las «caricias amorosas»[71]. En conclusión: el cuadro muestra una imagen de la Lujuria más que un grupo corriente de Venus abrazando a Cupido, corroborado por el hecho de que Cupido está arrodillado sobre una almohada, un símbolo de pereza y lujuria[72].

A la izquierda de este delicado grupo lascivo aparece la cabeza de una mujer entrada en años mesándose desesperadamente los cabellos. Es muy aceptable la etiqueta de «Celos» que le dio Vasari, porque de la misma forma que Celos combina los terribles aspectos de la Envidia y la Desesperación, también esta fi-

gura combina el patetismo de las antiguas máscaras trágicas con el alocado gesto de mesarse los cabellos, tal como se ve en un aguafuerte de Durero conocido como *El Hombre Desesperado*[73]. A la derecha hay un «*putti*» derramando rosas que lleva en su pie izquierdo una ajorca con cascabeles, un adorno o amuleto que se encuentra con frecuencia en el arte clásico, especialmente en el helenístico. Casi con la misma exactitud se le podría aplicar los términos de Vasari de «Placer» y «Juego»[74]; y su intención es ciertamente señalar un contraste con la figura siniestra de los Celos. Los placeres que espera están señalados como futiles y traidores por la ominosa presencia de dos máscaras, una de una mujer joven y otra de un hombre malévolo y maduro.

Es bien sabido que las máscaras simbolizan mundanidad, insinceridad y falsedad y ello no requiere ulterior discusión[75]. Pero el hecho de que haya dos máscaras en lugar de una y el que sus rasgos muestren un contraste entre la juventud y la vejez, la belleza y la fealdad, comporta un significado más especial que las relaciona a la figura que surge tras el juguetón «*putti*». Esta figura, descrita a veces como una Arpía[76] inexactamente como una «muchacha vestida de verde»[77], es sin lugar a dudas idéntica con la que Vasari llama *La Fraude*, o el Engaño. Con ella Bronzino consigue dar un resumen y un comentario casi visual de las cualidades de la doblez hipócrita descrita por los iconologistas del siglo XVI bajo títulos como *Inganno, Hippocresia*, y especialmente *Fraude*. Según el decano de estos iconologistas, Cesare Ripa, *Hippocresia* tiene pies de lobo, ocultos a medias por su ropa. *Inganno* puede ser representado por una mujer que oculta su feo rostro bajo una hermosa máscara ofreciendo «alternativamente» agua y fuego. Finalmente *Fraude* posee dos cabezas, una joven y otra vieja; tiene dos corazones en la mano derecha y una máscara en la izquierda, y tiene una cola de dragón y talones de grifo en lugar de pies humanos.

En la figura de Bronzino estos rasgos se mezclan en una unidad que es, intencionadamente, atractiva y repulsiva. Su pequeña «Fraude», obviamente la dueña de las dos máscaras opuestas, parece realmente a primera vista una encantadora «muchacha vestida de verde». Pero el vestido no puede ocultar completamente un cuerpo con escamas como de pez, garras de león o pantera, y una cola de dragón o serpiente. Ofrece un panal de miel con una mano mientras oculta un pequeño animal venenoso en la otra y, más aún, la mano unida a su brazo derecho, es decir la mano con el panal de miel es, en realidad, una mano izquierda, mientras que la mano unida a su brazo izquierdo es, en realidad, una mano derecha, de manera que la figura ofrece dulzura con lo que parece ser su mano «buena» pero que es en realidad «mala» y esconde veneno en la que parece ser su mano «mala» y es en realidad la «buena»[78]. Nos enfrentamos aquí con el símbolo más refinado de duplicidad perversa que haya encontrado nunca un artista, y sin embargo, hecho bastante curioso, se trata de un símbolo de no fácil comprensión para el observador moderno.

Así, el grupo completo consiste en la Lujuria rodeada de símbolos y personificaciones de placeres traidores y males manifiestos[79], pero este grupo es privado del velo que lo cubre por el Tiempo y la Verdad. La figura del Tiempo ya ha sido mencionada y es casi innecesario decir que la figura femenina de la izquierda que ayuda a levantar la cortina del espectáculo no es otra que la Verdad, *«Veritas filia Temporis»*. En el tapiz de la Inocencia, donde la figura de la Verdad aparecía exactamente en el mismo lugar, esta se deleitaba en la justificación de la virtud; aquí, con una repugnancia femenina, paralela a la ira masculina del viejo Chronos, participa en la denuncia del vicio. El que se haya seleccionado una fascinante voluptuosidad sexual preferentemente a otras formas de mal, en esta época determi-

nada, para simbolizar el vicio está en perfecta armonía con el espíritu de la Contrarreforma.

Las razones para no usar las alegorías de Londres como pareja del tapiz de la Inocencia son solo conjeturas. Podemos deducir de la expresión de Vasari, «un cuadro de una belleza singular», que la alegoría de Londres, que es realmente una obra de arte admirable, causó gran impresión en la corte florentina. Se concibe que el Gran Duque Cósimo se entusiasmara tanto con el cartón de esta composición que se negara a entregarlo a sus tapiceros flamencos, y ordenara que fuera pintado como cuadro, para que el dibujo pudiera conservar su firmeza y transparencia y pudiera ser realzado por el frío brillo de los colores del Bronzino. Es fácil entender que el Gran Duque escogiera este cuadro como regalo para su más valioso aliado.

Sin embargo originalmente el cartón de la alegoría de Londres estaba con seguridad destinado a servir de pareja al tapiz de la Inocencia. Consideradas juntas, las dos composiciones, una mostrando la Reivindicación de la Inocencia, la otra la Denuncia de la Lujuria, representan la doble función del Tiempo como Revelador: «desenmascarar la doblez y sacar la verdad a la luz»[80].

El Tiempo como principio cósmico universal ha sido descrito en la poesía desde los Himnos Orficos a Edna St. Vincent Millay y Aldoux Huxley, en filosofía desde Zenón a Einstein y Weyl, y en arte desde los pintores y escultores de la antigüedad clásica hasta Salvador Dalí. En el libro de Stephen Hawes *Pastime of Pleasure* se encuentra una grandiosa concepción que funde la imagen del Tiempo desarrollada por los ilustradores de Petrarca con las visiones del Apocalipsis: aparece como un hombre viejo con barba, con alas, su cuerpo fuerte cubierto de plumas. En la mano izquierda tiene un reloj y en la derecha fuego para «quemar el tiempo»; ciñe una espada; en su ala derecha está el Sol, en la izquierda Mercurio, y sobre su cuerpo se

ven a otros cinco planetas: Saturno «oscuramente flamígero» sobre su cabeza, Júpiter en su frente, Marte en su boca, Venus en su pecho y la Luna sobre su cintura (fig. 51). Consciente de su poder universal niega las pretensiones de la Fama y dice:

¿Yo, el tiempo, no soy la causa de que la naturaleza se aumente,
no soy causa de que decaiga,
no se me debe la presencia del hombre,
no descubro sus mentiras,
no soy causa de que la muerte diga su palabra,
de que pasen la juventud y la vejez
no soy yo, el tiempo, que todo lo apacigua?[81].

Pero ningún periodo ha estado tan obsesionado por la amplitud y profundidad, el horror y sublimidad del concepto del tiempo como el Barroco[81a], la época en que el hombre se encontró enfrentado con el infinito como cualidad del universo en vez de ser una prerrogativa de Dios. Solo Shakespeare, dejando aparte todos los otros isabelinos, ha implorado, desafiado, denostado y conquistado al Tiempo en más de una docena de sonetos y no menos de once estrofas de su Rapto de Lucrecia[82]. Él condensa y supera las especulaciones y emociones de muchos siglos.

Una mente más apacible, casi cartesiana, crearía en las artes visuales las imágenes insuperables del Tiempo como poder cósmico Nicolás Poussin. Cuando representaba el fatídico momento en que Faetón, el gran símbolo de los deseos ilimitados y del poder limitado del hombre, pide el carro del Sol, un don que significará al mismo tiempo su exaltación suprema y su destrucción, Poussin usó la figura del Padre Tiempo en sustitución de las numerosas personificaciones individualizadas reunidas por Ovidio, cuya descripción tomó como modelo (fig. 67). Y en su «Ballo della Vita Humana», una especie de rueda de

la Fortuna humanizada, las fuerzas que forman el inevitable ciclo del destino social del hombre —la Pobreza uniéndose al Trabajo, el Trabajo a la Riqueza, la Riqueza al Lujo y el Lujo la Pobreza de nuevo— bailan al son de la lira del Tiempo mientras un niño juega con su reloj de arena y otro hace burbujas de jabón, que significan la transitoriedad y futilidad. La escena completa está gobernada por el imperturbable movimiento del Sol que conduce su carro por el zodiaco (fig. 68)[83].



67. Poussin. *Faetonte ante Helios*.



68. Poussin. *Il Ballo della Vita Humana*.

El desarrollo de la figura del Padre Tiempo es instructivo en dos aspectos. Evidencia la intromisión de rasgos medievales en una imagen que, a primera vista, parece ser de carácter puramente clásico; e ilustra la relación entre la simple «iconografía» y la interpretación de los significados intrínsecos o esenciales.

Es característico del arte clásico representar al Tiempo como la Oportunidad fugaz («Kairos») o la Eternidad creadora («Aion»), y es característico del arte del Renacimiento haber producido una imagen del Tiempo Destructor mezclando una personificación de «Temps» con la horrible figura de Saturno, dotando así al tipo del «Padre Tiempo» con una variedad de nuevos sentidos. Solo al destruir los valores falsos puede el Tiempo cumplir su misión de desvelar la verdad. Solo como principio de cambio puede mostrar su poder verdaderamente universal. En este sentido incluso las interpretaciones poussinianas del Tiempo se diferencian de las clásicas, ya que no nie-

ga los poderes destructores del tiempo a favor de su poder creador, sino que funde las dos funciones opuestas en una unidad. Incluso en él la imagen del Tiempo sigue siendo una fusión del Aion clásico con el Saturno medieval.

Capítulo 4
CUPIDO EL CIEGO

Mientras la figura del Padre Tiempo ha resultado ser un producto más bien complicado, debido a la fusión de dos elementos originalmente independientes, el caso de Cupido es aparentemente mucho más sencillo. El niño alado, armado de arco y flechas era una figura muy familiar en el arte helenístico y romano. Rara vez es aludido como ciego en la literatura clásica, pero nunca es ciego en el arte.

La creencia de que «el amante se ciega por lo que ama hasta el punto de que juzga erróneamente lo justo, lo bueno y lo honroso»[1], se expresa a menudo en la literatura clásica, que abunda en frases como *caecus amor, caeca libido, caeca cupido, caecus amor sui*[2]. Pero esta ceguera caracteriza al amor como emoción psicológica, a menudo de una naturaleza abiertamente egotista. Cuando se considera al Amor como una figura, como lo hace por ejemplo Propercio[3], que lo describe en una famosa elegía «tal como los artistas lo pintan», aparece como un niño alado desnudo, con arco y flechas, o una antorcha, o ambas cosas. Estos son sus atributos en *Octavia* de Séneca, en el *Asno de Oro* de Apuleyo y en muchos epigramas helenísticos[4]. Aparte del jocoso paralelo de Teócrito entre Eros y Pluto (la riqueza) cuya «ceguera» era proverbial desde que Hipponax había deplorado la injusta distribución de los bienes terrenos[5], solo hay un pequeño poema latino en el cual Cupido esté descrito como una persona ciega, y este poema es de fecha muy tardía y de una autenticidad algo dudosa[6].



Las innumerables representaciones de Cupido en el arte helenístico o romano concuerdan con las descripciones de Propercio, Séneca y Apuleyo. Ninguna de ellas muestra el motivo de la venda cubriendo los ojos, y dondequiera que los arqueólogos modernos mencionen a Cupido con los ojos vendados de origen clásico (los autores renacentistas sabían muy bien que Cupido no era ciego en el arte antiguo) puede probarse que sus afirmaciones son erróneas[7]. Las pocas obras de arte bizantinas o carolingias en las que la imagen desnuda e infantil de Cupido, como la de otras muchas divinidades paganas, fue directamente tomada de fuentes clásicas, confirman el hecho de que el motivo de la venda era ajeno a la iconografía griega y romana. Está ausente de los cofres bizantinos de roseta (fig. 69)[8] y de las ilustraciones opianas (fig. 70)[9] donde Eros aparece como la gran fuerza que gobierna los instintos de dioses, hombres y animales, y lo mismo que en las miniaturas carolingias de los manuscritos del *De Universo* de Rabano Mauro (fig. 71)[10] y de la *Psychomachia* de Prudencio donde Cupido y su supuesto hermano Jocus aparecen volando, siguiendo la ignominiosa caída de Lujuria (ilustración del texto de la p. 141 y fig. 72)[11].



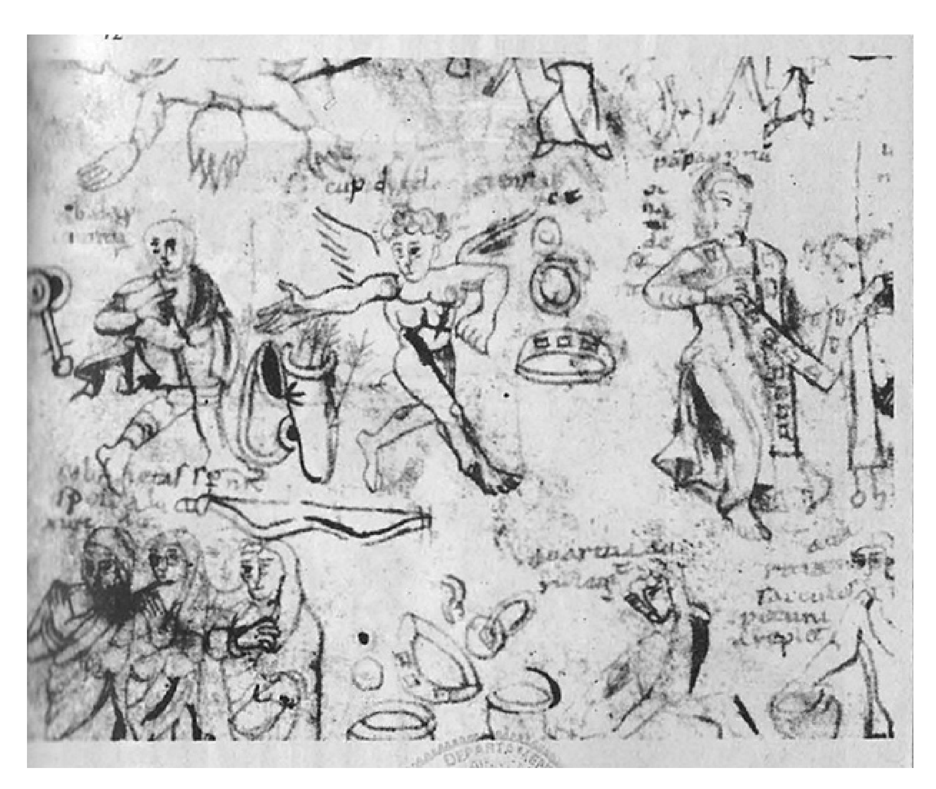
69. *El Rapto de Europa*. Cofre bizantino de marfil. Hacia el año 1000.



70. *Cupido persiguiendo animales*. Manuscrito griego. Siglo XV.



71. *Venus, Cupido y Pan*. Ilustración de Rabano Mauro. De Universo. Siglo XI.



72. *Cupido y Juego volando*. Siglos IX-X.

Las versiones medievales de Cupido, no derivadas de modelos clásicos sino reconstruidas libremente sobre la base de fuentes literarias, se adaptan desde luego a las indicaciones que proporcionan los textos. Dejando de lado los textos épicos que tratan directamente temas de Homero o Virgilio, tales como las diferentes versiones del Ciclo Troyano, donde Cupido aparece como un miembro más del Panteón clásico y está descrito en consecuencia[12], estos textos pueden dividirse en dos grupos principales. Un grupo «glosa» la imagen del pequeño Cupido pagano que todavía vivía en la mente de todo el mundo pero que, habiendo perdido su significado original, había llegado a ser interpretado de forma metafórica o alegórica. El otro grupo crea un concepto específicamente medieval del amor ensalzado, que cuando se personifica aparece como una figura visionaria, completamente diferente de la imagen clásica, pero dotada

de lo que podría llamarse una realidad emocional. En el primer caso tenemos una descripción interpretativa de Cupido elaborada y transmitida en la mitografía moralizante; en el segundo caso tenemos una glorificación metafísica del Amor desarrollada en la poesía idealista, a pesar de la cantidad de detalles descriptivos que puedan haber sido extraídos de la literatura clásica, bajo la antigüedad o de la erudición medieval[13].

La teoría platónica del amor no ha dejado huellas en la poesía griega y romana. Los poetas didácticos como Lucrecio u Opiano glorificaban el amor como una fuerza todopoderosa y omnipresente, pero concebían esta fuerza como un principio natural, no metafísico, que penetraba, pero no trascendía, el universo natural. En la lírica, por otra parte, el amor era representado como la más fuerte de las emociones humanas, bienaventurado y atormentador exaltador de la vida y a la vez mortal, pero ni Teócrito, Tíbulo, Calimaco ni Ovidio habían pensado en elevar el objeto de esta emoción a una «región supracelestial».

La teoría platónica era sugestiva, sin embargo, para el oriente islámico, donde originó el ardiente misticismo de Al Gasali y Ornar Kayam y fue adoptado por los Padres de la Iglesia que transformaron la teoría platónica del amor en una teoría de ἀγάπη o *caritas* divina, de forma muy parecida a como habían transformado su epistemología en una lógica de la mente divina. El concepto de *caritas,* originalmente limitado al «amor que Dios nos tiene» (San Juan 1-IV, 16) fue después extendido al desinteresado amor a Dios y a sus semejantes. Pero, aun entonces caritas (*appetitus boni,* o *amor Dei,* o *amor spiritualis*), estaba en un agudo contraste con las diferentes formas de amor «sensual» comprendidas bajo el concepto *cupiditas* (*appetitus mali, amor mundi, o amor carnalis*).

Este contraste se suavizó cuando la poesía del siglo XII —probablemente a causa de la influencia oriental— sublimó el

amor sensual en lo que los trovadores y sus seguidores llamaron «Amour» «Amore» o «Minne», mientras la teología del siglo XII se desviaba hacia la mística emocional, y las pasiones religiosas se concentraban en torno a la Virgen. El concepto de «amor sensual» se espiritualizó y al mismo tiempo se penetró de un espíritu de adoración a la mujer tan extraño al occidente pagano como al oriente islámico.

Sobre esta base el siglo XIII pudo realizar una reconciliación temporal de *cupiditas* y *caritas* comparable a la reconciliación de los principios clásicos y medievales de la escultura del pleno Gótico y de la teología tomista. Con la antigua antítesis todavía viva como sucedió siempre, en una poesía y una ética más conservadoras[14], el genio de una nueva generación consiguió una fusión inextricable entre el objeto concreto del amor humano y una entidad metafísica de un carácter más o menos religioso. El *Roman de la Rose* sustituyó a la mujer real por una flor mística; Guido Guinicelli y los demás representantes del «Dolce stil nuovo» la transformaron en un ángel; y en la obra de Dante el principio sobrenatural personificado por Beatrice es tan indefinido que puede ser interpretado por los comentadores como la Revelación, la Fe, la Gracia Divina, la Teología Escolástica, la Iglesia, e incluso la Filosofía Platónica,

Sin embargo esta armonía, como todas las reconciliaciones de principios opuestos, no era durable. Petrarca volvió a humanizar y sensualizar el objeto de su pasión mientras que al mismo tiempo lo convertía en un ídolo e incluso lo deificaba. A diferencia de la Beatrice de Dante, la Laura de Petrarca nunca deja de ser un verdadero ser humano, y es tanto más deseable como mujer cuanto más glorificada es como idea, o incluso tratada como santa compartiendo los honores de Cristo. La antítesis teológica entre *caritas* y *cupiditas,* abolida temporalmente por el «Dolce stil nuovo» y el Dante, reaparecía en Petrarca como una tensión psicológica. Petrarca tenía la grandeza suficiente para

monumentalizar esta tensión. Pero los imitadores, su influencia (que ha sido llamada la «enfermedad crónica de la poesía italiana») induciría a esa actitud sensiblera y ligeramente ambigua —*sinnlich-übersinlich,* para citar al Mefistófeles de Goethe— que todavía se llama erróneamente «amor platónico»[14a].

La mayoría de los representantes del «Dolce stil nuovo» no intenta ninguna descripción visual del Amor, porque lo identifican con un principio tan espiritual y sublime que transciende por definición los límites de la experiencia sensual. *«E non si può conoscer per lo viso»* como dice Guido Cavalcanti[15], o

«Ma io dico ch'Amor non ha sustanza,
Ne è cosa corporal ch'abbia figura»;

para citar a un poeta anónimo de la misma época[16]. Otras fuentes, especialmente los autores de la épica-alegórica del tipo del *Roman de la Rose* describen a «il Signor Amore», o «le Dieu Amour», como una figura visible, o más bien como una visión. Ya no se representan al dios como un niño, sino como un bello adolescente de aspecto principesco, acompañado a menudo de un humilde criado o de un séquito completo de personificaciones suplementarias[17]. Sigue teniendo alas, pero ahora viste ropajes resplandecientes, y su cabeza lleva una corona o una guirnalda (fig. 73, 74). Frecuentemente está sentado en un trono o se le representa como el señor de un castillo o torre. En estos casos aparece en un bello jardín, preferiblemente sobre un árbol (fig. 75), un motivo que, creo, viene de Apuleyo[18]. Lleva una antorcha y a veces un dardo, o dos, o arco y flechas, o, muy frecuentemente, con dos arcos, uno de madera suave y blanca o marfil, y el otro oscuro y nudoso; cada arco tiene unas flechas de acuerdo con su naturaleza: doradas para despertar el amor y negras, generalmente de plomo, para extinguirlo[19]. La belleza del Amor se compara con frecuencia con la de los ángeles (*«il semble que ce fust uns anges»*, dice el *Roman de la Rose*), y Dante

llega a caracterizar a «Amore» exactamente en los mismos términos usados en el Evangelio de San Marcos para describir al Ángel que anuncia la Resurrección de Cristo a las Santas Mujeres: *«Che mi parve nella mia camera lungo me sedere un giovane vestito di blanchissime vestimenta»*[20].



73. *Cupido y un Amante*. Ilustración del «Roman de la Rose». Siglo XIV.



74. *Cupido presentando sus hijos al poeta Guillaume de Machaut*. Manuscrito. Siglo XIV.



75. *Cupido en un árbol*. Manuscrito. Siglo XIV.

En estas descripciones poéticas, así como en las obras de arte inspiradas por ellas, «Amor», «Amore», «Frouwe Amour», «Venus Cupido» o «Amor», de cualquier manera que se le llame[21], nunca es ciego, y no puede serlo por la creencia platónica de que las emociones más nobles entran al alma humana a través del más noble de los sentidos. Aseveraciones en este sentido son muy frecuentes en la poesía de la Alta Edad Media: *«E'l suo cominciamento è per vedere»*[22], o: *«E gli occhi in prima generan l'amore»*[23], o: *«Vien da veduta forma che s'intende»*[24]. Un comentarista de Petrarca del siglo XVI señala, al hablar de la imagen del Amor, que sería discutible si el órgano a través del cual el amor llega a existir y agrada, es decir, los ojos, fueran ciegos en vez de bellos «porque el principio del amor no es otro que la belleza, y lo bello es brillante de contemplar[25].

En las derivaciones del *Roman de la Rose* del siglo XIV se puede observar un fenómeno interesante: mientras que en el origi-

nal la clarividencia del Amor se supone, algunos de los poetas posteriores hacen una digresión para insistir en este hecho y dejan muy claro que, en su opinión, Cupido no es ciego. La traducción de John Lydgate de los Echecs Amoureux, por ejemplo contiene los versos siguientes:

Though some seyn, in special,
That he seeth ryght nothing at al,
But is as blinde as stok or stone...
I espyed by his chere
That his sight was ryghte clere[26].

(Aunque algunos digan especialmente que nada ve porque es ciego como una piedra sospecho por su aspecto que su vista es bien clara).

Y Chaucer dice:

And al be mens seyn that blind is he
Al-gate me thoughte he mighte wel y-see[27].

(Y aunque los hombres digan que ciego es, pienso que puede muy bien ver).

De forma similar Petrarca en su soneto 118 describe a «Amore» de la forma siguiente:

Cieco non già, ma faretrato il veggo,
Nudo, se non quanto vergogna il vela;
Garzon con l'ali, non pinto ma vivo...[28].

Estas protestas suponen evidentemente la creencia en la ceguera de Cupido, y de pinturas que así lo representaban. El desarrollo de esta concepción se puede observar en otro grupo de fuentes textuales que hemos clasificado como «mitografía moralizante».

La Elegía de Propercio, ya mencionada[29], no solo describe la imagen de Cupido, sino que da también una explicación alegó-

rica de sus aspectos característicos: la apariencia infantil simboliza la conducta falta de sentido de los amantes, las alas indican la volátil inestabilidad de las emociones amorosas, y las flechas las heridas incurables que el amor inflige al alma humana. Así parece que la poesía romana —y la retórica— ya habían elaborado una interpretación moralizante de la imagen de Cupido, que era claramente pesimista desde el principio, porque se concebía al amor como una experiencia peligrosa y penosa que reducía la mente a un estado de incosistencia e infantilismo. En los escritos mitográficos esta interpretación peyorativa no solo persiste sino que se amplía y llegó a cobrar una importancia frecuentemente pasada por alto por los historiadores del «Amor poético».

Los autores de la baja antigüedad que transmitieron material mitográfico a la Edad Media proceden exactamente en el mismo sentido que Propercio. En cuanto a los escritores medievales, mientras que su atención estaba centrada todavía en el pequeño ídolo desnudo de tradición pagana, su disconformidad con su significado estaba agudizada por su punto de vista teológico y los llevó a multiplicar los rasgos más desagradables del Amor. Servio, en su Comentario a Virgilio, transmite todavía la «moralización» de Propercio sin cambio notable alguno[30]. Isidoro de Sevilla y Rabano Mauro añaden una explicación de la antorcha *«quia inflammat»*[31], y el Mythographus II se siente obligado a explicar la desnudez de Cupido de la misma forma que Fulgencio había explicado la desnudez de Venus, madre de Cupido: «la torpeza del amor es siempre manifiesta y nunca oculta»[32]. El Mythographus III (que es, quizá, Alexander Nechkham) resume el contenido de esta tradición, y añade varios detalles humanísticos, tales como el motivo de las dos flechas y aporta explicaciones disyuntivas de ciertos rasgos característicos[33].

Ahora bien, los seguidores inmediatos de Alexander Neckham dan el paso decisivo de añadir la ceguera a los demás atributos de Cupido. En el poema didáctico de Thomasin von Zerclaere titulado *Der Wälsche Gast* (hacia 1215), Amor dice: «Estoy ciego y ciego a los demás»[34]; y, exceptuando las descripciones intencionadamente clasicistas de Petrarca[35] y otros pocos casos especiales, apenas hay una descripción del Cupido «pagano» posterior al Mythographus III que no insista en su ceguera, por muy literalmente que se siga la tradición antigua en otros aspectos. Así sucede en la original versión francesa del *Ovidio Moralizado*[36], en el *Tesoretto* de Brunetto Latini[37], el maestro de Dante, en la introducción de Berchorius al *Ovidio Moralizado* en latín[38], en el *Libellus de Imaginibus Deorum* que ha sido citado como un resumen del tratado de Berchorius[39], en la *Genealogia Deorum* de Boccaccio (donde se describe a Cupido con los ojos vendados en lugar de ser ciego, y con pezuñas de grifo en lugar de pies)[40], así como de los pequeños poemas anónimos que explican las representaciones populares de *Amor Carnalis*[41] o *Amor Mundanus*[42].

Las interpretaciones alegóricas de este recién adquirido impedimento son lo menos halagadoras posibles. Cupido está desnudo y ciego porque «priva a los hombres de sus ropas, sus bienes, su buen sentido y su prudencia». Es ciego «porque no le importa hacia donde se vuelve, ya que el amor desciende igualmente sobre el pobre que sobre el rico, el bello como el feo. Lo llaman también ciego porque ciega a la gente, porque nada es más ciego que un hombre influido por el amor hacia una persona o una cosa». O: «Los pintores cubren sus ojos con una venda para subrayar que la gente enamorada no sabe a donde va, puesto que están sin juicio ni elección y guiados por la pura pasión»[43].

Consideraciones semejantes fueron fácilmente explotadas también por autores de sonetos y otros poemas cortos, desde Federico dell' Amba (hacia 1290), cuyo Cupido:

Spoglia i cor di libertà regnante,

E fascia gli occhi della providenza[44]

y que en otro poema le compara a un Demonio más bien que a un Angel («*L'Amore del Diavol tien semblanza*»)[45], hasta un gran número de poetas renacentistas e incluso barrocos que glosan incansablemente la «moralización» tradicional.

Estas dos corrientes opuestas de opinión explican la insistencia con que algunos de los poetas «idealistas» del siglo XIV subrayan el hecho de que «la vista del Dios Amor era muy clara». Al oponer el elevado amor espiritual a la degradante pasión sensual obran, por decirlo así, como testigos en un pleito de «Amore», de ojos brillantes, cantado en la poesía filosófica, contra el Cupido Ciego, inventado y estigmatizado por los mitógrafos moralizantes[46].

Para el espectador moderno la venda sobre los ojos de Cupido significa, si es que significa algo, una alusión irónica de carácter irracional y algo desconcertante de las sensaciones y selecciones amorosas. Según los principios de la iconografía tradicional, la ceguera de Cupido le sitúa definitivamente en el lado torpe del mundo moral. Si la expresión *caecus* se interpreta como «incapaz de ver» (ciego en sentido literal, física o mentalmente), o como «incapaz de ser visto» (oculto, secreto, invisible), o como «impidiendo que vean los ojos o la mente» (oscuro, sin luz, negro): la ceguera «comporta algo negativo y nada positivo, y por ciego entendemos generalmente al pecador» para usar las palabras de un moralista medieval[47]. Por tanto se asocia siempre la ceguera con el mal, a excepción de la ceguera de Homero que se suponía había servido para preservar a su mente de ser viciada por los apetitos sensuales, y la ceguera de

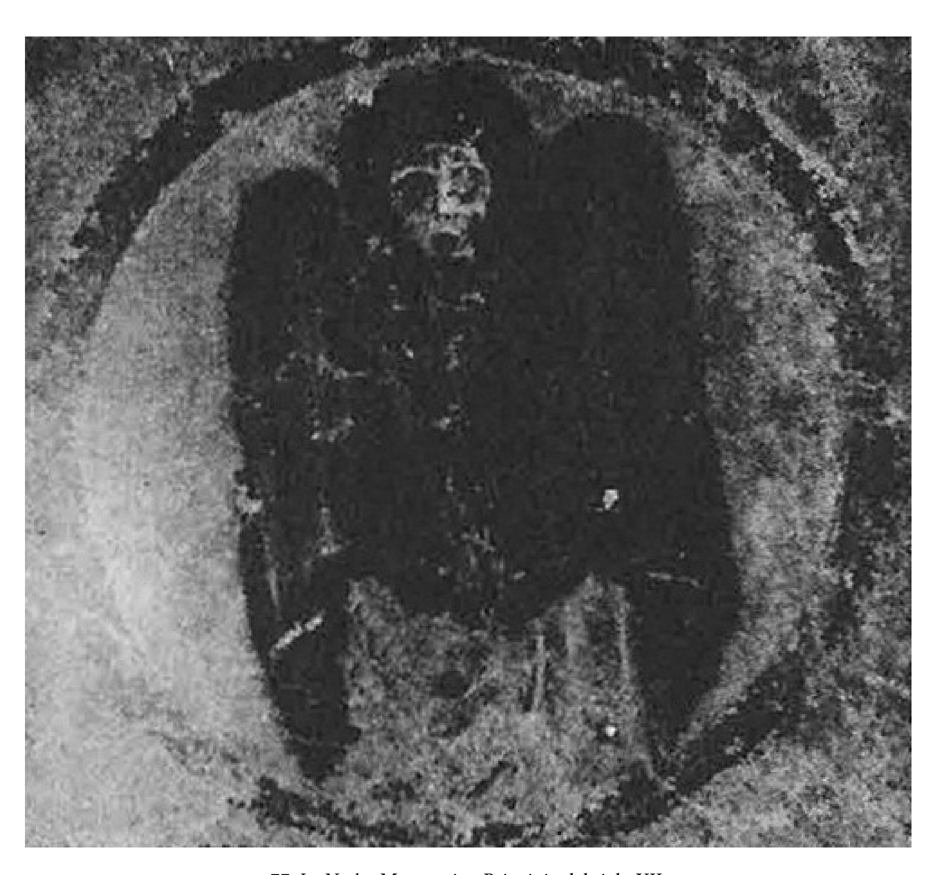
la Justicia, que significaba la seguridad en su imparcialidad. Estas dos interpretaciones son sin embargo ajenas tanto al pensamiento clásico como al medieval; en especial la figura de la Justicia con los ojos vendados es una creación humanística de origen muy reciente[48].

En la Edad Media nos encontramos por tanto con una firme asociación del día (regido por el sol), con la Vida y el Nuevo Testamento, y de la noche (regida por la luna) con la Muerte y el Antiguo Testamento. Estas relaciones están subrayadas en numerosas representaciones de la Crucifixión, donde los diferentes signos del bien, incluida una personificación de la Iglesia, aparecen a la derecha de Cristo, mientras los símbolos del mal, incluida una representación de la Sinagoga, están a su izquierda. La versión más completa de esta disposición se encuentra en los Evangelios de Uta (de principios del siglo XI). Aquí la personificación de la Iglesia está emparejada con una personificación de la Vida, mientras que la leyenda *Pia gratia surgit in ortu* introduce la idea del amanecer; por otra parte la personificación de la Sinagoga está emparejada con una personificación de la Muerte y la leyenda *Lex tenet in occasum* comporta la idea de la caída de la noche[49]. En este caso la Sinagoga (fig. 78) todavía no tiene los ojos vendados. El hecho de que se sumerge en la oscuridad está solo indicado haciendo que la parte superior de su cabeza, incluidos los ojos, desaparezca tras el marco de la misma forma que el sol poniente desaparece tras el horizonte. Sin embargo hacia la misma época, o incluso algo antes, la ceguera había llegado a ser indicada por un nuevo símbolo: la venda. Este atributo pertenece a la misma clase que otros motivos específicamente medie· vales como la Rueda de la Fortuna[49a], el Espejo de la Prudencia, o la escala de la Filosofía, que se diferencian de los atributos clásicos en que dan forma visible a una metáfora, en lugar de indicar una función. La venda hizo su aparición en una miniatura aproximadamente

del año 975, donde la Noche —*caeca nox*, como se la llama constantemente en la literatura clásica— se representa como una mujer con los ojos vendados (fig. 76) [50]. A la vista de las interrelaciones antes mencionadas podemos explicarnos fácilmente cómo el nuevo motivo llegó a ser transferido primero a la Sinagoga «oscurecida» (fig. 79)[51] y luego, en una extensión del concepto, a figuras tales como la Infidelidad[52], y, casi por el mismo tiempo, a la Muerte.



76. *La Noche ciega*. Hacia 975.



77. *La Noche*. Manuscrito. Principio del siglo XII.



78. *La Sinagoga*. Manuscrito. Principio del siglo XI.



79. *La Iglesia y la Sinagoga*. Manuscrito. Siglo XII.

La Sinagoga de ojos vendados (descrita a menudo por la frase *Vetus testamentum velatum, novum testamentum revelatum*) se relacionaba normalmente con el versículo de Jeremías: «La corona ha caído de nuestras cabezas, ¡ay de nosotros que hemos pecado! porque nuestro corazón es débil, y nuestros ojos están cegados»[53]. La encontramos ya a mediados del siglo XII, y pronto será una figura corriente en el arte y la literatura medievales, tanto que un copista de los Evangelios de Uta del siglo XV sustituyó automáticamente la figura simplemente «sumergién-

dose en la oscuridad» por otra con los ojos vendados[53a]. La ciega Muerte aparece algo más tarde: posiblemente las representaciones más antiguas y más impresionantes se encuentran en los ciclos Apocalípticos de las fachadas occidentales de Nôtre Dame de París, Amiens y Reims, en las que una horrenda mujer con los ojos vendados *(la Mort)* aparece en el acto de arrancar las entrañas a su víctima (fig. 81)[54]. Pero el motivo de la venda se mantuvo con frecuencia, incluso cuando la Muerte llegó a ser representada como un simple esqueleto. El John of Gaunt



80. *La Noche ciega guiada por el Día*. Chartres. Hacia 1220-1225.



81. *La Muerte ciega*. París. Notre-Dame. Hacia el 1220.

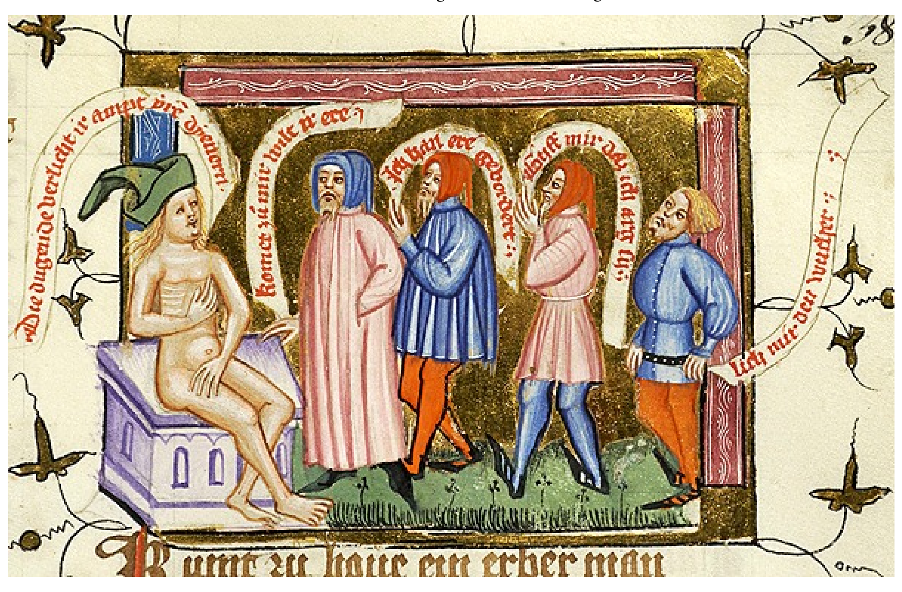
My oil-dried lamp and time-bewasted light
Shall be extinct with age and endless night.
My inch of taper will be burnt and done,
And blindfold Death not let me see my son[55]*.*

La luz de mi lámpara sin aceite gastada por el tiempo
se extinguirá con la edad y la inacabable noche;
mi breve cinta arderá hasta el final
y la ciega Muerte no me dejará ver a mi hijo.

Así Cupido ciego empezó su carrera en aterradora compañía: la Noche, la Sinagoga, la Infidelidad, la Muerte y la Fortuna (la clásica *Fortuna caeca*) que —no sabemos exactamente cuándo— se había unido también al grupo de personificaciones ciegas)[56]. Dentro de este grupo estaba especialmente relacionado con la Fortuna y la Muerte, porque los tres eran ciegos en un sentido a la vez intransitivo y transitivo. Eran ciegos no solo como personificaciones de un obcecado estado de la mente, o de una forma de existencia privada de luz, sino también como encamaciones de una fuerza activa que se comportaba como una persona privada de ojos: acertaban o erraban sus golpes al azar, con independencia completa de edad, posición social y mérito personal[57]. Un poeta francés del siglo XV, llamado Pierre Michault, concentró estas nociones en un notable poema llamado la *Danse aux Aveugles*, en el cual Amor, Fortuna y Muerte se describen como los tres grandes poderes ciegos que hacen bailar a la humanidad al son de sus caprichos, pero irrevocables decretos:

Amour, Fortune et Mort, aveugles et bandés,
Font danser les humains chacun par accordance (fig. 82)[58].

82. *La Danse aux Aveugles*. Manuscrito. Siglo xv



83. *El Vicio y sus súbditos*. Del libro de Thomasin von Zerclaere. Hacia 1380

Esta imagen de Cupido ciego —o el «Cupido Mitográfico», como podríamos llamarlo para distinguirlo del «Amor poético»— se desarrolló de formas diferentes, de acuerdo con las condiciones históricas.

El arte alemán, a causa de que las palabras «Liebe» y «Minne» son ambas femeninas, muestra una fuerte tendencia a personificar a Cupido Ciego como una figura femenina desnuda. Esto sucede ya en las ilustraciones del *Wälscher Gast* donde el Amor «ciego y cegador» se representa como una mujer desnuda, con los ojos abiertos o cerrados, según los iluminadores sean más o menos concienzudos, pero sin venda todavía. Dispara una flecha al ojo del hombre «enamorado» o «alocado», mientras que el «hombre prudente» es inmune para sus armas (fig. 85)[59]. En Alemania se conservó la figura de mujer desnuda —con o sin venda— en numerosas representaciones de fines de la Edad Media, del amor puramente sensual (fig. 84)[60].



84. *Amor Carnalis*. Detalle de un grabado alemán. Hacia 1475.

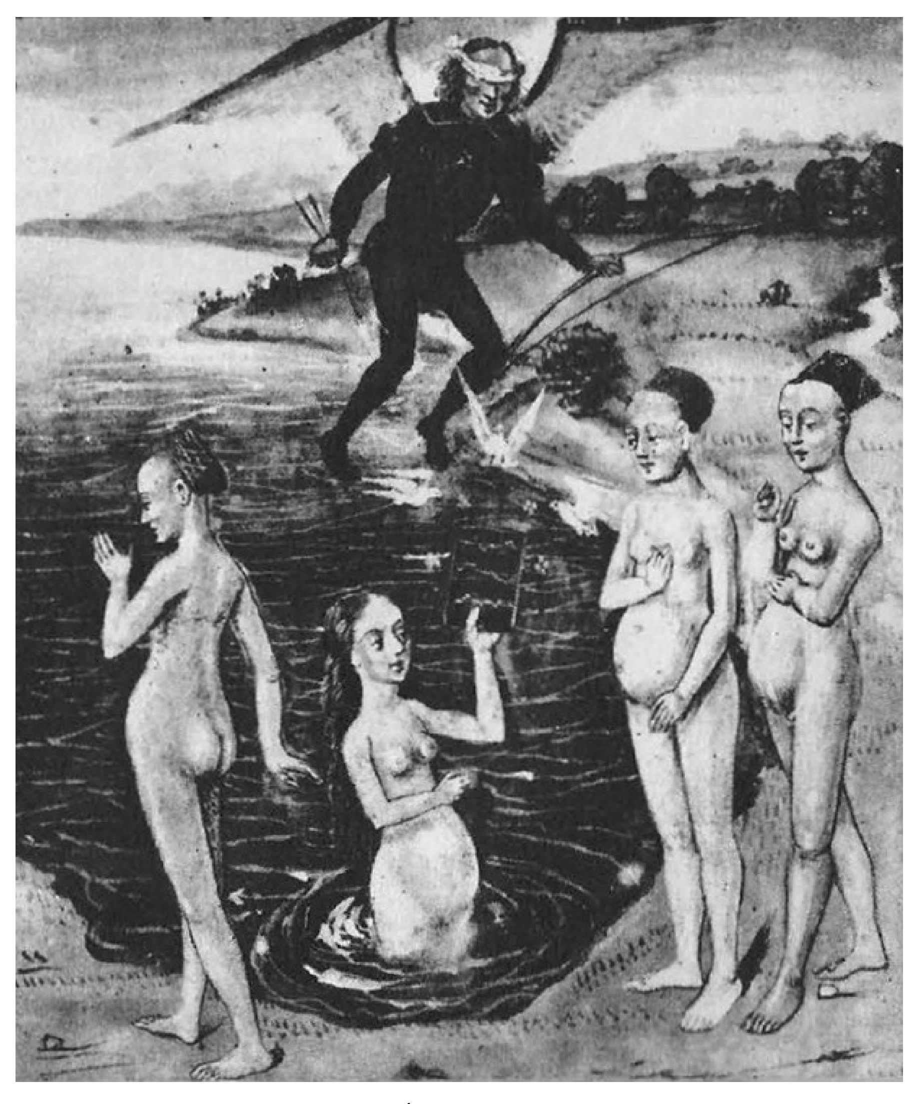


85. *El Amor disparando contra el Sabio y el Necio*. Del libro de Thomasin von Zerclaere. Hacia 1380.

En Francia y Flandes, por otra parte, la influencia de la tradición pictórica formada bajo el influjo del *Roman de la Rose* y poemas similares, fue tan fuerte que el «Cupido mitográfico» que se encuentra en las ilustraciones del *Ovidio Moralisé* y sus derivados, a pesar de tener los ojos vendados, tendía a conservar los lujosos ropajes y la madura apariencia del «Dieu Amour»; y esto a pesar de que los textos mismos a que pertenecen estas imágenes exigen explícitamente una figura desnuda e infantil —instructivo ejemplo de la obstinación con la cual las tradiciones representativas establecidas se imponían frente a la palabra escrita (fig. 86, 87)[61].



86. *Cupido ciego, Venus y las Tres Gracias*. Manuscrito. Siglo XIV.



87. *Ídem*. Hacia 1480.

En el Trecento y Quattrocento italiano el proceso de lo que llamamos «pseudomorfosis» se completó. Aquí Cupido, reducido de tamaño, conservando su sexo, perdió sus vestiduras y se transformó de esta manera en el popular *garzone* o *putto* del arte del Renacimiento y del Barroco y a excepción de su nueva ceguera conserva la apariencia del clásico *puer alatus*.

Sin embargo, incluso en Italia esta evolución no fue un proceso sencillo. Durante una época no se hacía una distinción es-

encial entre la imagen de un desnudo de ojos vendados, como exigían los textos mitográficos, y aquel tipo híbrido francés donde la venda aparecía combinada con las vestiduras cortesanas del «Dieu Amour»[62]; y el Cupido típico del Renacimiento, ejemplificado en la soberbia figura de Piero della Francesca en San Francisco, en Arezzo (fig. 92), tuvo que liberarse de una imagen extraña y realmente demoniaca. Esta imagen aparece en un grupo de representaciones que muestran a Cupido como un muchacho desnudo o casi desnudo, y con alas; y de esta forma constituyen los ejemplos más tempranos de la vuelta al tipo clásico. Pero muestran a Cupido no solo con los ojos vendados sino también con garras, como se usaban en las imágenes del demonio y a veces de la Muerte[63]. Con este nuevo estigma, Cupido se transformó realmente en el *diavolo* con que lo había comparado Federico dell'Amba en uno de sus sonetos.



88. *Cupido ciego*. Detalle de *La Castidad*. Hacia 1320-25.

El mejor ejemplo conocido de este tipo aparece en la Alegoría giottesca de la Castidad, fechada ahora generalmente hacia 1320-25, en S. Francisco de Asís (fig. 88)[64]. Aquí Cupido (llamado *Amor*) y su desnudo compañero *Ardor* son expulsados de

la «Torre de la Castidad» por *Mors* —un esqueleto con una guadaña—, y *Penitentia*, una mujer alada, con ropaje de monje, y que tiene un cilicio; toda la composición está intencionadamente dispuesta como una Expulsión del Paraíso. Se representa a Cupido como un muchacho de doce o trece años, con alas y una corona de rosas. Sus ojos están vendados y está completamente desnudo a excepción de la correa de su carcaj, en que están enlazados los corazones de sus víctimas, como cabelleras en el cinto de un indio. En vez de pies humanos tiene garras de grifo.

Extrañas imágenes como esta reaparecen esporádicamente durante siglos, de manera que no faltan los Cupidos con garras en épocas posteriores. Aparecen en algunos *tondi* del Quattrocento y tablas de *cassone*[65], y un cupido no solo con garras, sino también coronado de rosas y con un ceñidor de corazones se ve en un tapiz del siglo XVI que ilustra «El triunfo del Amor» de Petrarca (fig. 89)[66]. Pero estos ejemplos posteriores derivan obviamente de la figura de Asís y por tanto no nos dicen mucho sobre su origen.


ido damours le dieu aumonde ·
on arc a fait plusieurs effors ·
cupido

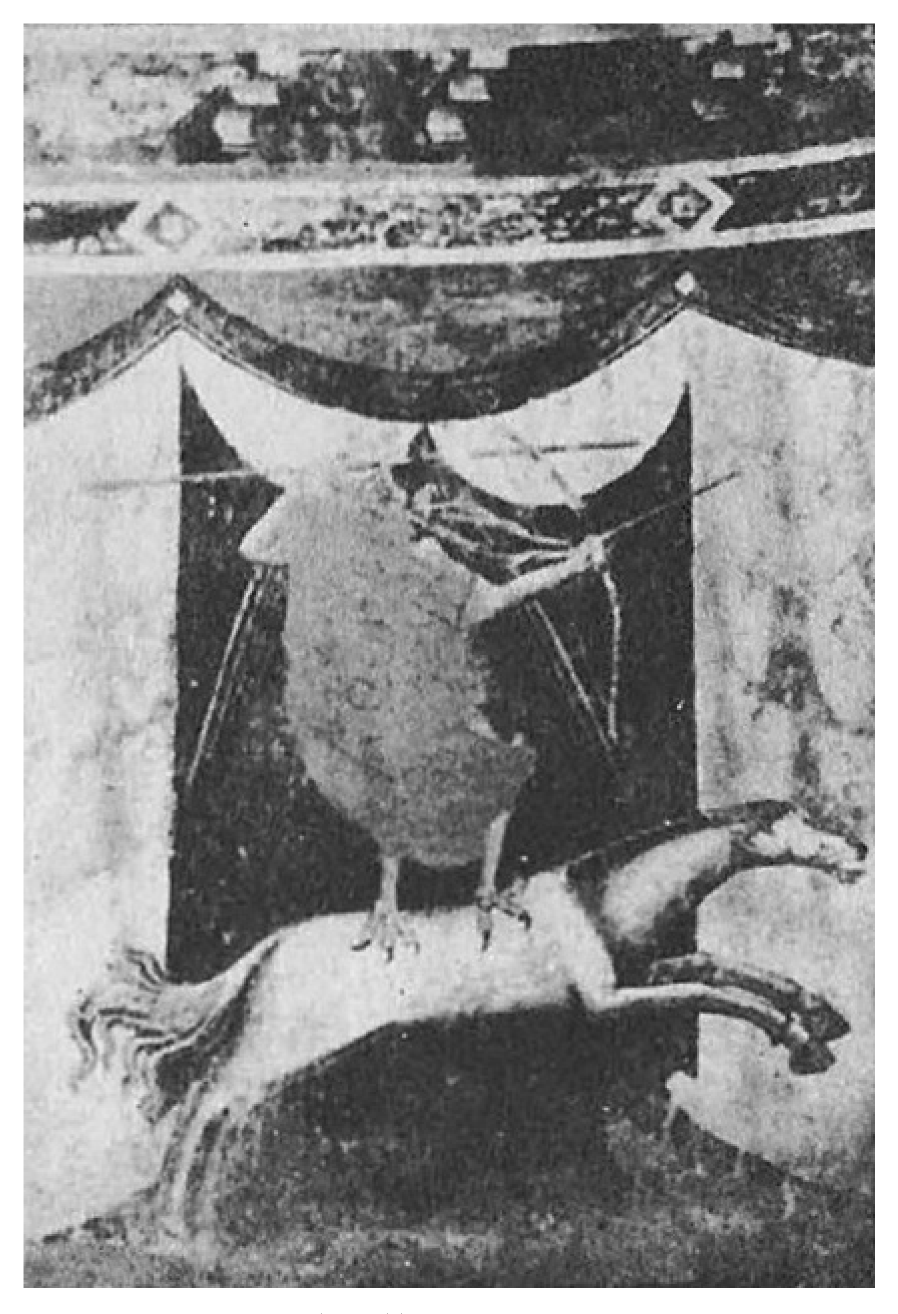


89. *Cupido ciego*. Detalle del *Triunfo del Amor*. Tapicería flamenca. Siglo XVI.

En el castillo de Sabbionara di Avio, sin embargo, encontramos un curioso mural (probablemente realizado hacia 1370) que no puede derivar del fresco de Asís, sino que debe provenir de una tradición diferente, en apariencia anterior a esta versión. Porque mientras el Cupido de Sabbionara, como el de Asís, es ciego (hasta donde puede deducirse por los restos de la cabeza), alado, desnudo, infantil y tiene arco, flechas y garras de grifo por pies, le falta la cuerda de corazones y, sorprendentemente, está de pie sobre un caballo al galope (fig. 91)[67].



90. Francesco Barberino. Amor Divino. Manuscrito. Anterior a 1318.



91. Alegoría del Amor. Fresco. Hacia 1370.

Así el Cupido con garras existe en dos versiones independientes: a pie y con la cuerda de corazones o a caballo sin ella. La deducción es que ambas versiones derivan de una fuente co-

mún que muestra la cuerda de corazones y el caballo combinados. Esta fuente común ha llegado hasta nosotros por una curiosa casualidad, no directa· mente sino en una inversión intencionada; pero la descripción in· vertida es tan exacta y completa que solo necesitamos convertir los signos positivos en negativos, por decirlo así, para reconstruir el original. Esta inversión fue efectuada, con penoso esfuerzo, por un sabio poeta y jurista aficionado del arte, llamado Francesco Barberino, quien, antes de 1318, compuso, escribió, ilustró y comentó ampliamente un tratado titulado *Documenti d'Amore*[68].

Las ilustraciones de este tratado combinan de hecho los rasgos de las versiones de Asís y Sabbionara (fig. 90). Muestran la figura desnuda e infantil de Cupido, las alas, las garras, las rosas, el carcaj, la cuerda de corazones y el caballo —solo que en una combinación diferente y con una intención opuesta—. Barberino distingue entre el Amor divino, el amor permisible entre los humanos, y las pasiones sensuales ilícitas, demasiado bajas para merecer el nombre de amor y por debajo de las consideraciones de un pensador serio[69]. Intenta glorificar al Amor Divino y para hacerlo de forma más eficaz, comenta una imagen elaborada en el pasado por los que él llama los *saggi*. Esta imagen ha representado al Cupido «mitográfico» o inferior, pero Barberino lo vuelve a interpretar de tal manera que otorga a cada detalle un nuevo y favorable significado. Dice:

Io non descrivo in altra guisa amore,
Che faesser li saggi che tractaro
In dimostrar l'effetto suo in figura...
E color che'l vedranno,
Non credan ch'io cio faccia per mutare,
Ma per far novo in altro interpretare,
Che quel che facto e molto da laudare
Secondo lor perfecta intelligença...

Et aneo amor comandando m'informa
Com'io'l ritragga in una bella forma.
Nudo con ali, ciecho, e fanciul fue
Saviamente ritracto a saettare,
Deritto stante in mobile sostegno.
Or io non muto este facteçe sue,
Ne do ne talgo, ma vo figurare
Una mia cosa e sol per me la tegno.
Io nol fo ciecho che da ben nel segno,
Ma non si ferma che paia perfetto,
Se non in loco d'ogni vilta netto...
Fanciul nol faccio a simile parere
Che parria poca avesse conoscenra.
Ma follo quasi nel'adolescença...
Io, si gli o facti i pie suoi di falcone,
A intendimento del forte gremire
Che fa di lor chel sa chel sosterranno...
Nudo l'o facto per mostrar com'anno
Le sue vertu spiritual natura
E poi per honestura,
Non per significança; il covre alquanto
Lo dipintor di ghirlanda e non manto...
Diedi al cavallo in faretra per pena
Li dardi per mostrar che inamorato
A seco quel dond'egli e poi lanciato...[70].

O sea: «No describo el amor de otra forma que como lo hicieron los sabios que trataron de demostrar sus efectos en imagen… Y los que contemplan mi imagen no deben pensar que lo hago por cambiarla, sino para hacerla nueva a través de una in-

terpretación diferente. Porque lo que han hecho es muy de alabar debido a su perfecta inteligencia… y aun el Amor, con su poder, me informa de cómo representarlo en una forma bella. Desnudo, con alas, ciego y niño, fue sabiamente retratado lanzando flechas, de pie sobre un soporte en movimiento [o sea un caballo]. Yo, ahora, no cambio estos rasgos, ni quito ni pongo, pero quiero representar algo mío propio y guardarlo solo para mi. No lo hago ciego, porque acierta bien el blanco. Pero no se detiene, de tal forma que parezca perfecto, si no es en lugar limpio de toda impureza… No lo hago niño por razones parecidas, porque parecería tener· poco juicio, sino casi en la adolescencia… Si le he dado garras de halcón es para significar la fuerte garra con que ase a los que sabe que le han de apoyar… Le he puesto desnudo para mostrar que sus virtudes son de naturaleza espiritual, y el pintor lo cubre con una guirnalda, no un manto, solo por modestia y no por ningún significado especial… Al caballo le he dado como carga las flechas en su carcaj para mostrar que el enamorado lleva en él aquello con lo que más tarde será herido»… [o sea: el amor no desciende sino sobre aquellos que están ya preparados para él].

A excepción del hecho de que Cupido no tiene los ojos vendados —en lo que Barberino no cumplió su promesa de «ni poner ni quitar»— el cuadro explicado en este poema, e incluso interpretado más audazmente en su amplio comentario latino, puede usarse para reconstruir la imagen «tradicional» que fue el modelo de los Cupidos de Asís y Sabbionara. Este modelo, que no representaba desde luego el «Amor Divino», como hace la «reinterpretación» de Barberino, sino el menos sagrado tipo de amor —debe haber sido elaborado bastante antes de que Barberino escribiera su tratado, pero con seguridad no antes del siglo xiii—. Debió incluir, como la pintura mural de Sabbionara, un caballo que simbolizaba al amante[70a]. Como el fresco de Asís debe haber mostrado a Cupido Ciego con la sarta de

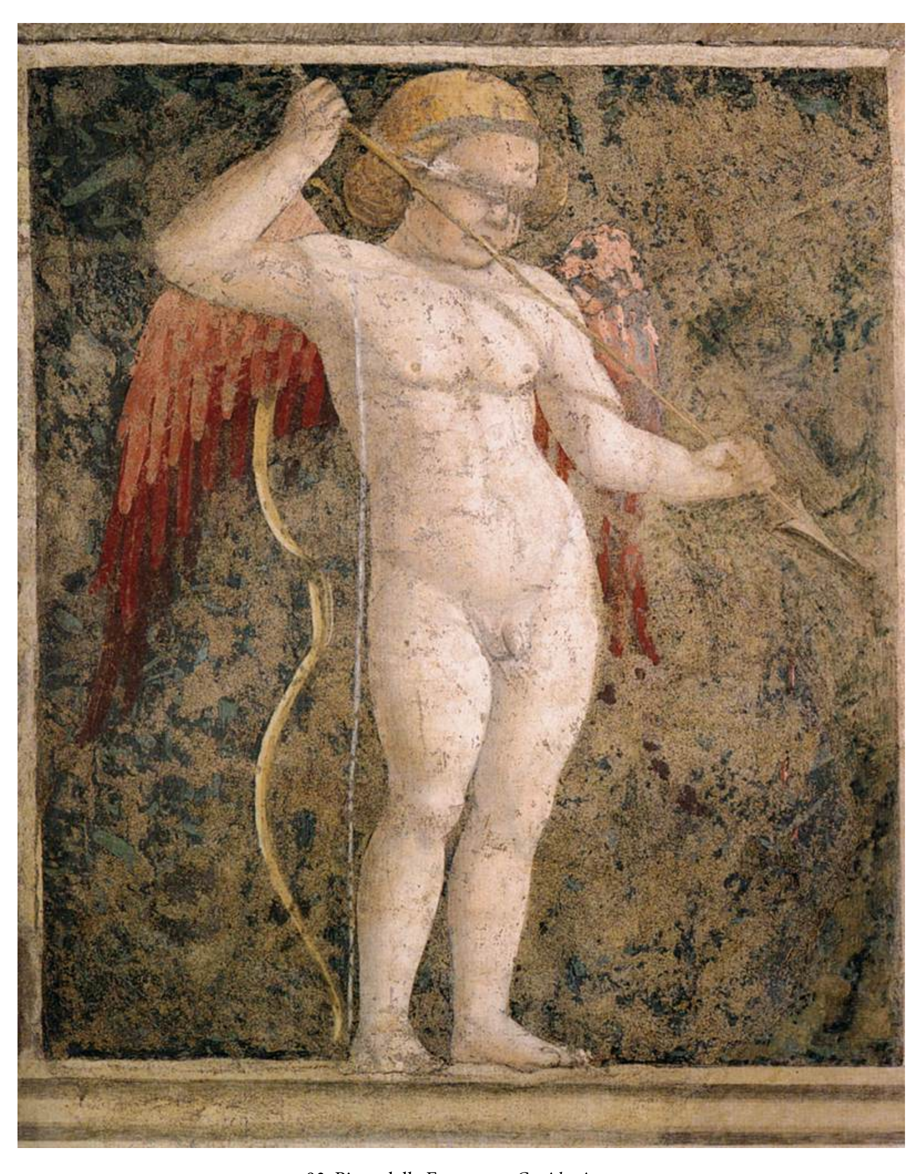
corazones (que Barberino transfirió al caballo) y coronado de rosas que originalmente habían significado no «el mérito» que se adquiere al observar los mandamientos del «Amor Sacro», como escribió Barberino, sino los placeres mundanos. Finalmente, al igual que en ambas versiones, el modelo debe haber mostrado las garras que Barberino explicó como garras de halcón, simbolizando la firme sujeción del «Amor Divino»; con seguridad habían sido originalmente garras de grifo como en la imagen del «Cupido mitográfico» descrito por Boccaccio, y habían significado una forma de «posesión» diabólica más bien que angélica.

De esta forma podemos comprender fácilmente que Boccaccio, al tratar de describir la alegoría de Barberino, confundiera la elogiosa «reinterpretación» del erudito poeta con el menos adulador original, reflejado en el fresco de Asís, y acabara involuntariamente describiendo este último: «En algunos de sus poemas vernáculos —dice— Francesco Barberino, una personalidad no despreciable, cubre los ojos de Cupido con una venda, le da garras de grifo y lo ciñe de un cinturón lleno de corazones»[71].

De esta enrevesada situación se deducen dos hechos: Primero (como podría inferirse ya de nuestras citas de Lydgate, Chaucer y Petrarca): que en el siglo XIV la ceguera de Cupido tenía un significado tan preciso que su imagen podía cambiar de ser una personificación del Amor Divino a ser una imagen de la sensualidad ilícita y viceversa, simplemente con añadir o quitar la venda. Segundo: que el tipo corriente del Cupido renacentista, el «niño ciego con un arco» y desnudo nació como un pequeño monstruo creado con intenciones admonitivas.

Sin embargo este pequeño monstruo era tan similar a los *putti* desnudos que, hacia el mismo tiempo, empezaron a invadir el arte del Trecento en una función puramente decorativa (un ejemplo famoso se encuentra en el Triunfo de la Muerte, de

Traini, en el *Camposanto* de Pisa) que una fusión de ambos era inevitable. El «tipo de Asís», como puede llamársele, estaba «humanizado» a la vez en sentido literal y figurado, y a través de la imitación consciente de los modelos clásicos se transformó en el Cupido típico del Renacimiento: desnudo, joven o incluso infantil, con alas, armado de arco y flechas (menos frecuentemente con una antorcha), sus ojos cubiertos por la *benda* o *fascia*, pero su aspecto ya no estaba desfigurado por las patas de grifo (fig. 92). El número de estos Cupidos es legión, y sustituyeron totalmente al pequeño monstruo diabólico que se ve en Asís y a la figura angélica de «Amore» o «Dieu Amour», que habían sido sus antecesores medievales.



92. Piero della Francesca. *Cupido ciego*.

Cuando esta imagen desnuda e infantil, tradicional y significativamente con los ojos vendados, se divulgó, el motivo de la venda dejó en general de tener un significado específico. Con mucha frecuencia era tan corriente y tan insignificante en el arte como las designaciones *il fanciul cieco* —«el niño ciego»— o *le dieu aveugle*, en la poesía. Una mayoría de los artistas del

Renacimiento, el «vulgo de'moderni pittori», para emplear la frase de Andrea Gesualdo, un humanista comentador de Petrarca, empezó a usar el Cupido Ciego y el Cupido Vidente casi al azar[72]. En las ilustraciones de los Triunfos de Petrarca ambos tipos aparecen indiferentemente. El iluminador francés que en 1554 hizo una copia de la *Cynegetica* de Oppiano, arqueológicamente fiel en otros muchos aspectos, dotó automáticamente de una venda a todos los Cupidos que estaba copiando del original bizantino (figs. 93, 94). Incluso los ilustradores de los *Emblemata* de Andrea Alciati —la primera y la más famosa de las incontables colecciones de epigramas ilustrados, o paráfrasis epigramáticas de imágenes, tan populares en los siglos XVI y XVII— muestran conforme avanza el tiempo, desinterés y falta de comprensión hacia los significados e ideas de Alciati. En las ediciones posteriores incluso aquellos Cupidos cuya ceguera es esencial para la comprensión del texto pierden su venda debido a la negligencia por parte de dibujantes y grabadores[73].



93. *Cupido atacando a los Dioses Paganos*. Manuscrito griego. Siglo XV.



94. *Cupido ciego atacando a los Dioses Paganos*. Copia francesa de la figura anterior. 1554.

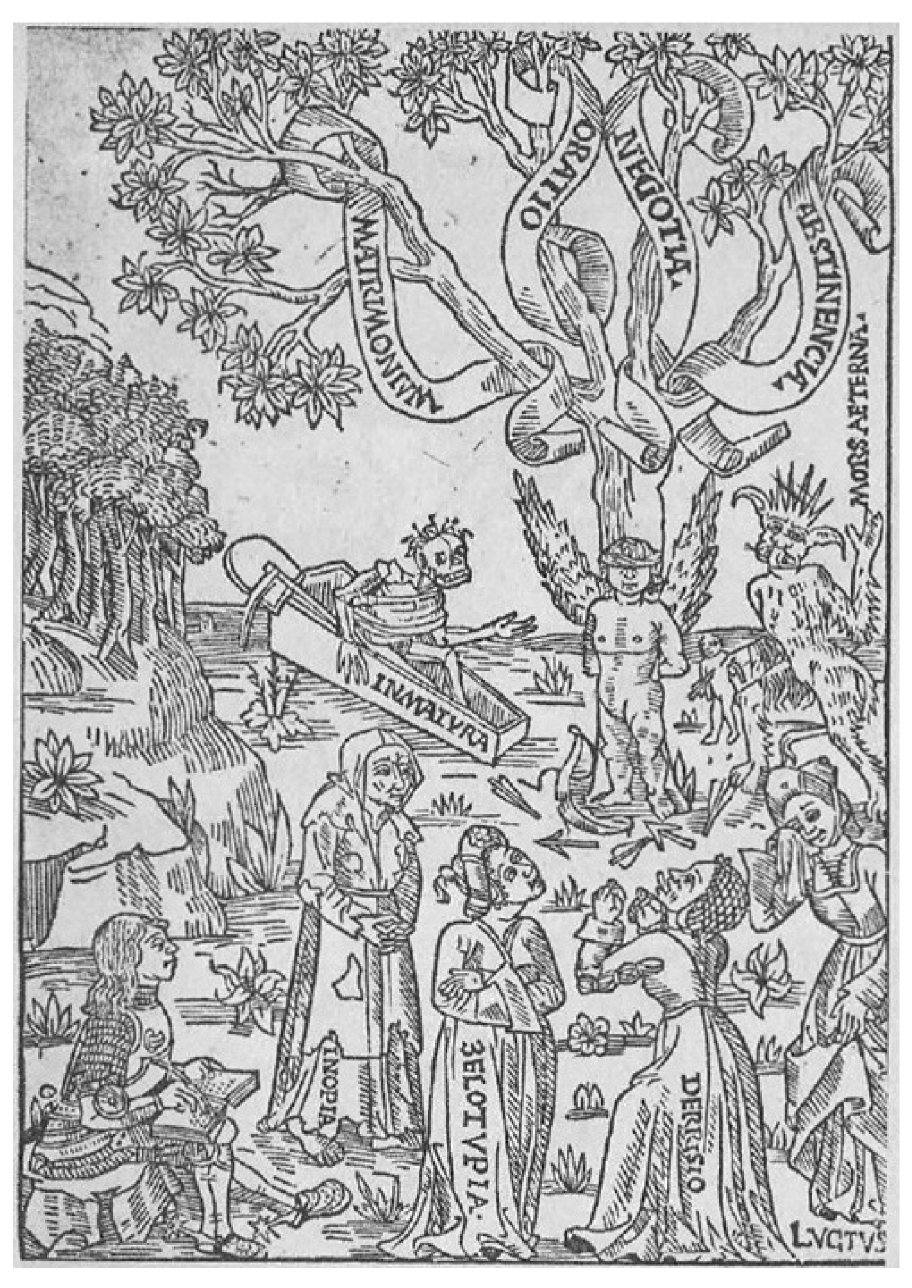
Sin embargo la distinción original entre el Cupido Ciego y el Vidente no se olvidó en absoluto. Los literatos y los artistas más cultos siguieron siendo conscientes del significado original de ambos tipos. De hecho la discusión de la ceguera o no ceguera de Cupido se mantuvo muy viva en la literatura renacentista, con la diferencia, sin embargo, de que pasó a un nivel claramente humanístico y de esta forma tendía o a convertirse en un mero *jeu d'esprit*, o a asociarse con las teorías neoplatónicas del amor que discutiremos en el próximo capítulo.

A veces los autores —incluso Shakespeare en *El Sueño de una Noche de Verano*, I, 1— ejercitaban su ingenio en parafrasear hábilmente las antiguas «moralizaciones» a lo Mythographus III o Berchorius[74], o, a la inversa, probando la inconsistencia de la imagen mitográfica; el mismo Alciati, por ejemplo, hace notar el absurdo lógico de la venda tradicional:

¿Si fuera ciego, para qué serviría la venda
Que tapa los ojos del niño ciego? ¿Vería menos por ello[75]*?*

Otros escritores, especialmente los autores de emblemas, intentan otorgar al motivo de la venda un significado nuevo y más intencionado; tal es el caso de un curioso grabado de Otho van Veen que muestra a la Ciega Fortuna vendando a Cupido y colocándolo sobre su esfera para ilustrar la experiencia de que el afecto cambia con la suerte (fig. 105)[75a]. Otros insisten en las diferentes catástrofes causadas por la ceguera de Cupido cuando hiere a una persona equivocadamente, o escoge por error una flecha de plomo en lugar de una de oro[75b]. Una versión de este tema, especie de variación renacentista de la *Danse aux Aveugles*, es realmente impresionante cuando es ilustrada por artistas competentes: el Amor y la Muerte salen juntos de caza, llevando la Muerte necesariamente los dos carcajes, y el pequeño Cupido los dos arcos. Pero como los dos son ciegos cambian las armas por error (o, según otra versión, intencionadamente: la Muerte roba las armas de Cupido mientras éste duerme, y las sustituye por las suyas propias). De esta forma los viejos están condenados a enamorarse mientras los jóvenes están condenados a morir antes de haber empezado a vivir (figs. 102, 104)[76].

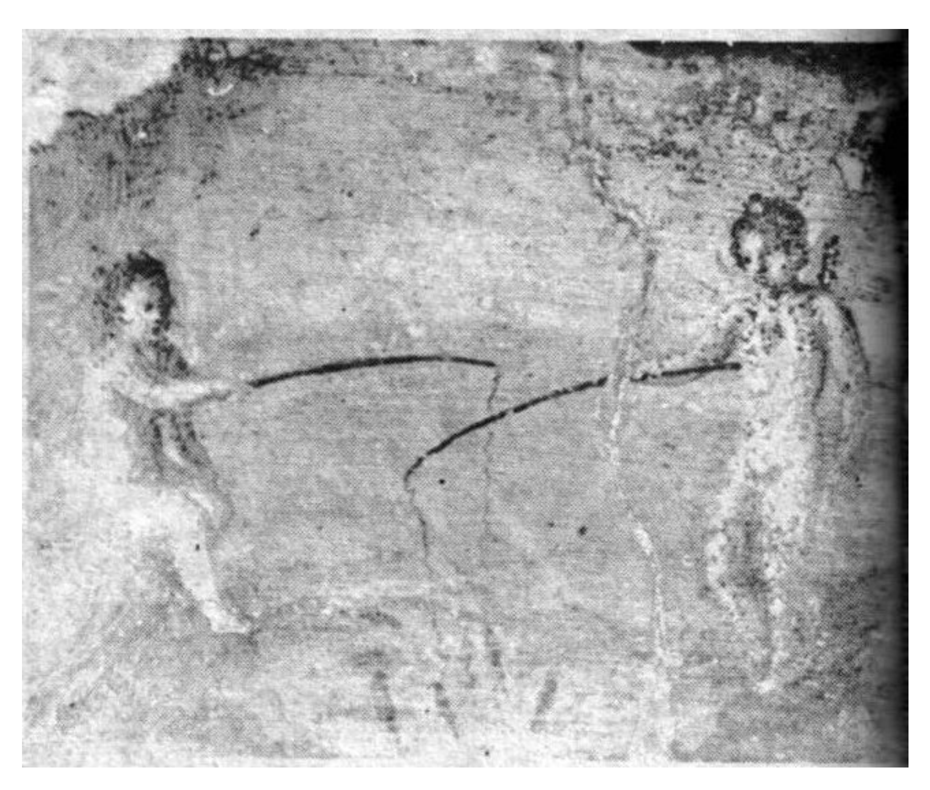
Como podría esperarse, los representantes renacentistas de las teorías neoplatónicas refutaron la creencia de que el Amor era ciego, con tanto énfasis como los campeones medievales del Amor poético y usaron la figura de Cupido Ciego, si acaso, como contraste para destacar su propia y exaltada concepción[76a]. Pero es digno de tenerse en cuenta que a veces sus argumentos se basan no solo en consideraciones filosóficas sino también arqueológicas: «La antigüedad griega y romana no supo nada de la ceguera de Cupido», dice Mario Equicola en su famoso tratado *Di Natura d'Amore*, «y el proverbio afirma que el amor tiene su origen en la vista. Platón, Alejandro de Afrodisias y Propercio, que describen claramente la imagen de Cupido, no le atribuyen un velo ni lo hacen ciego»[77].



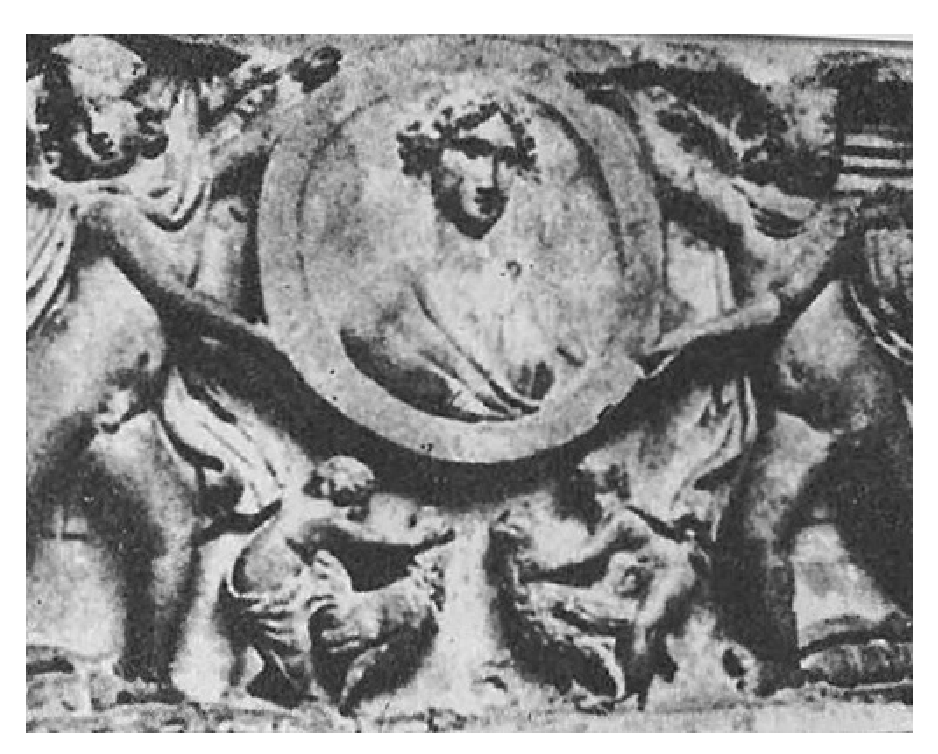
95. *Cupido desarmado*. Grabado en madera del libro G. B. Fulgosus. 1496.



96. *Eros y Anteros*. Grabado en madera del libro de V. Cartari, *Immagini dei Dei degl' Antichi*. 1584.



97. *Eros y Anteros pescando*. Pompeya.



98. *Eros y Anteros dirigiendo una lucha de gallos*. Sarcófago romano



99. *Variaciones sobre el tema de Cupido*. Mosaico de Antioquía.

Así la venda de Cupido cegado, a pesar de su uso indiscriminado en el arte renacentista, tiende a mantener su significado específico dondequiera que una forma de amor más baja, puramente sensual y profana, se contrastaba deliberadamente con otra más alta, espiritual o sagrada, o marital, o «platónica» o cristiana. Lo que en la Edad Media había sido una alternativa entre el «Amor poético» y el «Cupido mitográfico» se convirtió ahora en una rivalidad entre «Amor Sacro» y «Amor Profano». Por ejemplo: cuando Cupido triunfa sobre Pan, que representa los meros apetitos de la naturaleza, nunca está ciego[78]. Por otra parte cuando aparece encadenado y castigado sus ojos están invariablemente vendados[79]. Esto es especialmente cierto en las representaciones más conscientes de la ri-

validad entre Eros y Anteros, que en el Renacimiento se interpretó a menudo erróneamente como una lucha entre el amor sensual y la virtud. La función del Anteros clásico, que era considerado hijo de Venus o de Némesis, había sido la de asegurar la reciprocidad en las relaciones amorosas; pero mientras esto era comprendido de forma clara por los eruditos estudiosos de la antigüedad (fig. 96), moralistas y humanistas de tendencia platonizante podían interpretar la preposición ἀντί como «contra» en lugar de «a su vez», «en cambio». Transformando así al Dios del Amor Mutuo en una personificación de la pureza virtuosa[79a]. Uno de estos humanistas, Petrus Haedus, o Hoedus (*recte* Cavretto), tituló sus invectivas contra el amor *Anterici*; otro, llamado J. B. Fulgosus (*recte* da Campo Fregoso), publicó un tratado didáctico semejante bajo el título de *Anteros*; y el frontispicio de este libro muestra a Cupido, vendado, atado a un árbol, cuyas ramas simbolizan los antídotos contra la pasión sensual, o sea, Matrimonio, Oración, Ocupación y Abstinencia; sus armas, rotas, están esparcidas por el suelo y sus malos efectos están personificados por la Burla, Pobreza, etc., mientras el Demonio (*Mors Aeterna)* aparece huyendo con un alma enferma de amor (fig. 95)[80], con más frecuencia se representa a Anteros como un bello joven de ojos brillantes, atando al derrotado Eros (Cupido) a un árbol y quemando sus armas y, a no ser que el ilustrador perteneciera al grupo de los descuidados, Cupido tiene una venda sobre los ojos (fig. 100).



100. *Eros y Anteros*. Grabado en del libro de Andrea Alciati. *Emblemata*. 1534.



101. *Amor platónico expulsando a Cupido ciego*. Grabado del libro de Achilles Bocchius. 1574.

La Contrarreforma transfirió la antítesis entre Amor «puro» y «sensual» a un plano devoto y lo interpretó con frecuencia con un espíritu de piedad dulzona. Notable, entre las muchas lindas imágenes que se inventaron con este objeto, es un pe-

queño grabado que vuelve a la primitiva idea cristiana del Pescador de Hombres[81], pero al mismo tiempo adopta el tipo helenístico de dos *putti* en un concurso de pesca con caña. El resultado es: un Cupido de ojos vendados (*L'Amour Mondain*) pescando corazones humanos en competencia con un *Saint Amour*, vidente con nimbo, pero también infantil; la inscripción dice: «*Mittam vobis piscatores multos*» (Jerem. XVI, 16) (fig. 103, véase fig. 97)[82].



102. *La Muerte robando las Armas a Cupido*. Grabado en madera libro de Andrea Alciati. *Emblemata*. 1534.



103. *«Saint Amour» y «Amour Mondain» pescando corazones.*
Del libro *Les Emblemes d'Amour divin et humain ensemble*. 1631.



104. *La Muerte robando las armas de Cupido*. Grabado inspirado en Mateo Bril.



105. *La ciega Fortuna cubriendo los ojos de Cupido*.
Grabado de Otho Venius, *Les Emblemes de l'Amour H11main*. 1667.

Ocasionalmente el victorioso adversario del Ciego Cupido se identifica explícitamente con el Amor Platónico, como en un grabado donde *Amor Platonicus* ahuyenta a su cegado enemigo blandiendo dos antorchas (fig. 101)[83]. Pero una alegoría de esta clase, mucho más ingeniosa, fue inventada por Lucas Cranach el Viejo (fig. 106). Un cuadro suyo que se conserva en el Pennsylvania Museum of Art, muestra a un pequeño Cupido quitándose la venda de los ojos con su propia mano y transformándose de esta manera a sí mismo en una personificación del amor «vidente». Para hacer esto se basa muy literalmente en Platón, pues se apoya en un volumen impresionante que reza *Platonis Opera* del cual parece elevarse a más altas esferas[84].





106. Lucas Cranach el Viejo. *Cupido quitándose la venda*.

Capítulo 5
EL MOVIMIENTO NEOPLATÓNICO EN FLORENCIA Y EL NORTE DE ITALIA (BANDINELLI Y TIZIANO)

Que un pintor provinciano alemán como Lucas Cranach haya representado a Cupido «quitándose la venda» a sí mismo por la influencia de la doctrina platónica es prueba elocuente de la popularidad que la teoría «Platónica» del amor había alcanzado durante el primer cuarto del siglo XVI. En la época de Cranach esta teoría ya había sido vulgarizada a través de muchos bellos opúsculos y había llegado a ser tema inevitable de las conversaciones de moda. Sin embargo originalmente, y en una forma más fiel, había sido parte de un sistema filosófico que debe contarse entre las estructuras intelectuales más audaces jamás creadas por la mente humana.

Este sistema tuvo su origen en la «Academia Platónica» de Florencia, un grupo selecto de hombres reunidos por la mutua amistad, un gusto común por el ingenio y la cultura humana, una veneración casi religiosa hacia Platón y una exaltada admiración por un sabio bondadoso y amable: Marsilio Ficino (1433-1499).

Este «Philosophus Platonicus, Theologus et Medicus», que, medio en serio, medio en broma, moldeó su vida sobre la de Platón, y cuya villa modestamente confortable en Careggi (regalo de Cósimo de Médicis) intentaba ser la Academia *redivivus*, era no solo el alma y la vida, sino también la mentalidad constructora de una «sociedad» sin formalismos que era una com-

binación de círculo, seminario de investigación y secta, más bien que una Academia en el sentido moderno de la palabra. Figuraban allí entre otros muchos Cristoforo Landino, el famoso comentador de Virgilio, Horacio y Dante, y autor de las famosas *Quaestiones Camaldulenses*; Lorenzo el Magnífico; Pico della Mirandola, que ensanchó los horizontes intelectuales de la «familia Platónica» mediante la introducción del estudio de las fuentes orientales y en general mantuvo una actitud relativamente independiente hacia Ficino; Francesco Cattani di Diacceto (del que puede afirmarse lo contrario); y Angelo Poliziano[1].

La tarea que Ficino se había echado sobre sus hombros era triple: Primero, hacer accesibles, a través de traducciones al latín —con epítomes y comentarios— los documentos originales del platonismo, que incluían no solo a Platón, sino también a los «Platonici», o sea: Plotino y escritores posteriores, como Proclo, Porfirio, Yámblico, el pseudo Dionisio Areopagita, «Hermes Trismegistos» y «Orfeo»[2]. Segundo, coordinar esta enorme masa de información en un sistema vivo y coherente capaz de infundir un nuevo significado a toda la herencia cultural de la época: a Virgilio y Cicerón, así como S. Agustín, y Dante, a la mitología clásica así como a la física, la astrología y la medicina. Tercero, armonizar este sistema con la religión cristiana.

Es cierto que Filón de Alejandría había tratado de someter el judaísmo (o más bien una mezcla de judaísmo y misterios helenísticos)[3] a una interpretación platónica, y había sido un problema básico para los pensadores cristianos incorporar un número creciente de ideas clásicas en el marco de su pensamiento. Pero nunca se había intentado antes fusionar la teología cristiana, tan desarrollada, con una gran filosofía pagana, sin que afectase a la personalidad ni a la integridad de ninguna de ambas. El mismo título de la obra más ambiciosa de Ficino,

Theologia Platonica, señala su deseo de restaurar el sistema «Platónico» demostrando al mismo tiempo su «pleno acuerdo» con el cristianismo[4].

El sistema de Ficino[5] mantiene, hablando en general, una posición intermedia entre la concepción escolástica, según la cual Dios está fuera del universo finito, y las tardías teorías panteístas, según las cuales el universo es infinito y Dios idéntico a él. Ficino concibe a Dios de una forma muy semejante a como Plotino había concebido el Ἕν, el Uno inefable. Pero de los dos métodos utilizados por los pobres mortales en su intento de definir lo inefable —es decir, la negación de todos los predicados (Plotino) y la caracterización en términos de contradicciones aparentes (la *coincidentia oppositorum* de Cusano)— Ficino adopta ambas: su Dios es *uniformis* y *omniformis, actus*, pero no *motus*. Dios creó al mundo al «pensar en sí mismo», porque en El «ser, pensar y querer» son la misma cosa, y si El no está en el universo, que es ilimitado, pero no es propiamente infinito, el universo está en El: Dios «llena sin ser llenado, y lo incluye sin ser incluido»[6].



Este universo, tan extrañamente diferenciado, pero no separado del Ser Supremo, se desdobla a sí mismo en cuatro jerarquías de un perfección gradualmente decreciente: 1.º) La Mente Cósmica (e griego: Νοῦς, en latín: *mens mundana, intellectus divinus sive angelicus*) que es una región puramente inteligible y supracelestial, como Dios, es incorruptible y estable, pero a diferencia suya ea múltiple, por contener las ideas y las inteligencias (ángeles) que son los prototipos de todo lo que existe en las

zonas inferiores. 2.º) El Alma Cósmica (griego: Ψυχή, latín: *anima mundana*), que sigue siendo incorruptible, pero ya no es inmóvil; se mueve con un movimiento autónomo (*per se mobilis*) y ya no es una región de puras formas, sino una región de puras causas; es por tanto idéntica al mundo celestial o translunar, dividido en las conocidas nueve esferas o cielos; el empíreo, la esfera de las estrellas fijas y las siete esferas de los planetas. 3.º) La Región de la Naturaleza, es decir: el mundo sublunar o terrestre, que es corruptible porque es un compuesto de materia y forma, y por tanto, puede desintegrarse cuando estos componentes se separan; no se mueve *per se*, sino con y por el mundo celeste, al que está unido por un medio vagamente definido llamado *spiritus mundanus*, y también *nodus* o *vinculum*. 4.º) El Reino de la Materia, que no tiene forma ni vida; está dotado de forma, movimiento e incluso existencia, solo en tanto en cuanto deja de ser ella misma y entra en unión con la forma para contribuir a la Región de la Naturaleza.

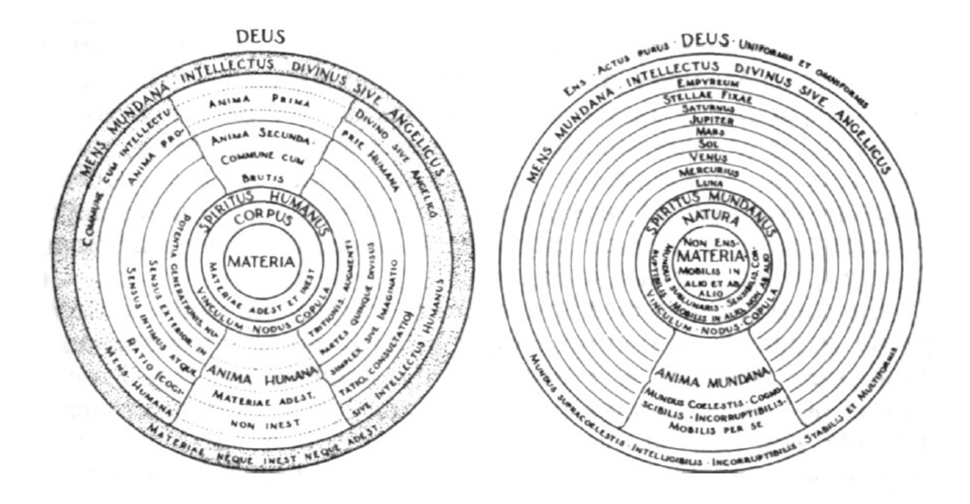
Este universo completo es un *divinum animal*; está vivificado, y sus diferentes jerarquías están interrelacionadas por «Una influencia divina que emana de Dios, penetra los cielos, desciende a través de los elementos y alcanza su fin en la materia»[7]. Una corriente ininterrumpida de energía sobrenatural fluye de arriba abajo y revierte de abajo arriba, formando así un *circuitus spiritualis*, para citar la expresión favorita de Ficino[8]. La Mente Cósmica contempla y ama continuamente a Dios, mientras que al mismo tiempo se preocupa del Alma Cósmica, bajo ella. A su vez el Alma Cósmica convierte las ideas e inteligencias estáticas, comprendidas en la Mente Cósmica, en causas dinámicas que mueven y fertilizan al mundo sublunar, y de esta forma estimula a la naturaleza a producir cosas visibles —la relación de la Mente Cósmica con Dios por un lado y con el Alma Cósmica por el otro, es comparable a la de Saturno con su padre Urano y con su hijo Júpiter[9].

A pesar de su corruptibilidad, el mundo sublunar participa de la eterna vida y belleza de Dios que le comunica la «divina influencia». Pero en su camino a través de la región celestial el «esplendor de la bondad divina», tal como definen los neoplatónicos a la belleza[10], se ha desintegrado en tantos rayos como esferas o cielos hay. Por lo tanto no hay belleza perfecta en la tierra. Todos los seres humanos, bestias, plantas o minerales, son «influidos» (de aquí esta expresión ahora trivial que originalmente es un término cosmológico) por uno o más de los cuerpos celestes. Es la influencia de Marte la que distingue a un lobo de un león (este último es un animal solar); es el efecto almacenado del Sol y Júpiter el que explica las propiedades medicinales de la menta. Todos los objetos o fenómenos naturales están cargados, en un cierto sentido, de energía celeste[11].

El universo neoplatónico no tiene lugar para nada semejante al Infierno. Pico llama a la región de la materia *Il mondo sotterraneo*[12]; pero incluso la materia, con su carácter puramente negativo[13], no puede considerarse como un mal, y mucho menos en tanto que, si la materia, la naturaleza no podría existir[14]. Y sin embargo, debido a este carácter negativo, la materia puede de hecho estar forzada a causar el mal[15], porque su «nada» actúa como una resistencia pasiva al *summum bonum*: la materia tiende a permanecer informe y es capaz de rechazar las formas que le han sido impuestas[16]. Esto explica la imperfección del mundo sublunar: las formas celestes no solo son incorruptibles, sino también, «puras, completas, verdaderas, libres de pasiones y pacíficas»; las cosas sublunares, como están contaminadas por la materia, no solo son perecederas, sino también «incompletas, ineficaces, sometidas a incontables pasiones, y cuando son activas, forzadas a luchar entre sí hasta el final»[17].

Así la Región de la Naturaleza, tan llena de vigor y belleza, como manifestación de la «divina influencia», cuando se compara con lo informe y muerto de la pura materia, es, al mismo tiempo, un lugar de lucha interminable, fealdad y desgracia, cuando se compara con el mundo celeste, y mucho más con el supraceleste. Para un neoplatónico florentino no es ilógico sino inevitable deleitarse en la «presencia de lo espiritual en lo material»[18], y, sin embargo, consideran al mundo terrestre como una «prisión» en la que las formas puras o ideas están «ahogadas», «sumergidas», «perturbadas» y «desfiguradas hasta un punto que las hace irreconocibles». Como reflejo del *splendor divinae bonitatis* la vida de la tierra participa de la bienaventurada pureza de una región supraceleste; como forma de existencia inextricablemente ligada a la materia comparte las tinieblas y aflicción de lo que los griegos habían llamado Hades o Tartaros, nombre este último supuestamente derivado del griego ταράττειν, que significa: perturbar[19].

Metáforas como esta se aplican en la mayoría de los casos a aquella forma o idea pura que, incluso durante su encarnación material, se mantiene consciente de su origen supracelestial: el alma humana en su relación con el cuerpo, en el que vive como *apud inferos*.



Ficino y sus seguidores compartieron la antigua creencia en una analogía estructural entre el Macrocosmos y el Microcosmos. Pero interpretaron esta analogía de una forma peculiar que trato de hacer algo más clara a través del diagrama anterior[20]. De la misma forma que el universo se compone del mundo material (la naturaleza) y la región inmaterial más allá de la órbita de la luna, el hombre está compuesto de cuerpo y alma; el cuerpo es una forma inherente a la materia, el alma una forma solo adherente a ella. Y de la misma forma que el *spiritus mundanus* relaciona el mundo sublunar y el translunar, un *spiritus humanus* relaciona el cuerpo y el alma. El alma, así, consiste en cinco facultades agrupadas bajo los enunciados de anima prima y anima secunda.

El anima secunda, o Alma Inferior, vive en estrecho contacto con el cuerpo, y consta de las tres facultades que al mismo tiempo dirigen y dependen de las funciones fisiológicas: la facultad de procreación, nutrición y crecimiento (*potentia generationis, nutritionis, augmenti*); la percepción externa, es decir, los cinco sentidos que reciben y transmiten las señales del mundo exterior (*sensus exterior, in partes quinque divisus*); y la percepción interna, o imaginación, que unifica estas señales dispersas

en imágenes psicológicas coherentes (*sensus intimus atque simplex, imaginatio*). El Alma Inferior, por tanto, no es libre, sino determinada por el «hado»[21].

El *anima prima,* o Alma Superior, comprende solo dos facultades Razón (*ratio*) y Mente (*mens, intellectus humanus sive angelicus*). La razón está mas cercana al Alma Inferior: coordina las imágenes proporcionadas por la imaginación según las reglas de la lógica. La Mente, sin embargo, puede captar la verdad por la contemplación directa de las ideas supracelestiales. Mientras la Razón es discursiva y reflexiva, la Mente es intuitiva y creadora. La Razón está implicada en las experiencias, deseos y necesidades del cuerpo tal como son transmitidos por los sentidos y la imaginación. La Mente, por el contrario, puede comunicar o aun participar del *intellectus divinus,* hecho probado por el pensamiento humano, que no sería capaz de concebir las nociones de eternidad e infinidad si no participara de una esencia eterna e infinita[22].

En contraste con el Alma Inferior, la razón es libre, es decir: puede permitirse a sí misma dejarse llevar por las sensaciones y emociones inferiores, o vencerlas. Ello significa lucha; y a pesar de que la Mente no toma partido en esta lucha, es indirectamente afectada por ella, en cuanto que tiene que iluminar a la Razón durante el combate. Porque la razón puede vencer a las exigencias de la naturaleza inferior del hombre simplemente con volverse hacia una autoridad más alta que la ilumine, y así la Mente se ve forzada con frecuencia a bajar su mirada hasta una confusión que es indigna de ella, en lugar de alzarla, cual es su deber, a la religión supracelestial que está sobre ella.

Todo esto explica la posición única del hombre en el sistema neoplatónico. Comparte con los brutos las facultades de su Alma Inferior, pero comparte su Mente con el *intellectus divinus*; y no comparte su Razón con nada del universo: su Razón es exclusivamente humana, una facultad que los animales no pueden

alcanzar, inferior a la inteligencia pura de Dios y los Ángeles, y sin embargo capaz de volverse en ambas direcciones. Este es el significado de la definición que Ficino hace del hombre como «Un alma racional que participa de la mente divina, y que emplea un cuerpo»[23], definición que dice nada más y nada menos que el hombre es «el lazo de unión entre Dios y el mundo»[24], o el «centro del universo», como Pico della Mirándola[25] afirma, «El hombre asciende a las regiones superiores sin descartar el mundo inferior, y puede descender al mundo inferior sin desechar el superior»[26].

Esta posición del hombre es al mismo tiempo enaltecedora y problemática. Con sus impulsos sensuales vacilando entre la sumisión y la rebelión, con su razón enfrentada alternativamente al fracaso o al éxito, e incluso con su mente, firme, a veces apartada de su misión propia el «alma inmortal del hombre se siente siempre miserable en su cuerpo»[27]; «duerme, sueña, delira y se aflige» dentro de él[28], invadida de una nostalgia infinita que solo será satisfecha finalmente cuando «vuelva al lugar de donde vino».

Sin embargo: cuando el alma del hombre se recupera de su caída y empieza a recordar, por muy vagamente que sea, sus experiencias anteriores a la existencia[29], la Mente puede desligarse de todos los indirectos obstáculos que normalmente estorban su actividad; entonces el hombre puede alcanzar, incluso durante su vida en la tierra, una beatitud temporal que al mismo tiempo garantiza su redención en la otra vida[29a]. Esta beatitud temporal es doble: la Razón del hombre, iluminada por su Mente, puede aplicarse a la tarea de perfeccionar la vida y el destino humano en la tierra; y su Mente puede penetrar directamente en la región de la verdad y la belleza eternas. En el primer caso practica las virtudes morales comprendidas bajo el concepto de *iustitia* y puede elevarse aun en la vida activa; al

hacer esto emula a los personajes bíblicos de Lia y Marta y cosmológicamente se une a Júpiter. En el segundo caso añade las virtudes teologales (*religio*) a las morales y se dedica a una vida contemplativa, en cuyo caso sigue el ejemplo de Raquel y la Magdalena y se somete a la tutela de Saturno.

En cuanto al mérito de estas dos posibilidades había algunas diferencias de opinión dentro de la «Academia Platónica». Landino, en su famoso diálogo sobre la Vida Activa y la Vida Contemplativa, intenta ser imparcial. Compara *iustitia* y *religio*, los principios de la acción y la contemplación, con dos alas, ambas «llevan el alma a las esferas superiores»[30]; cita a Virgilio como testigo de la creencia de que no solo los píos, sabios y eruditos, sino también los hombres de acción justos y honrados son dignos de alabanza y salvación[31]; y finalmente trata de alcanzar un compromiso, ya que Marta y María son hermanas, habían vivido bajo el mismo techo y las dos habían sido gratas a Dios. Pero, aún así, concluye afirmando: «Sigamos a Marta para no desertar de nuestros deberes para con la humanidad, pero relacionémonos mucho más con María para que nuestra mente pueda alimentarse de néctar y ambrosía»[32].

Ficino era mucho más radical en abrazar la causa de la *vita contemplativa*. Con él la aprehensión intuitiva, no la realización racional de los valores eternos, es prácticamente el único camino hacia la beatitud temporal. Este camino está abierto a cualquiera que «seriamente dedique su Mente a la busca de lo verdadero, lo bueno y lo bello»; pero la suma felicidad se alcanza solo en los momentos exquisitos en que la contemplación asciende hasta el éxtasis. Entonces la Mente, «viendo con un ojo incorpóreo»[33], «se libera a sí misma, no solo del cuerpo, sino también de los sentidos y de la imaginación», y de esta manera se transforma en un «instrumento de lo divino»[34]. Esta beatitud inefable, experimentada por las Sibilas, los profetas Hebreos y los videntes cristianos —los ejemplos favoritos son

Moisés y San Pablo[35]—es, desde luego, lo que Platón describe como Θεία μανία, o *furor divinus*: el «bello frenesí» del poeta (téngase en cuenta que el concepto de genio, totalmente ajeno al medievo, y que esta expresión refleja, tuvo su origen en la filosofía de Ficino); el rapto del vate; los éxtasis del místico, y el deliquio del amante[36]. De estas cuatro formas de inspirada locura, sin embargo, el *furor amatorius*, «muerte voluntaria»[37], para usar palabras de Ficino, es la más poderosa y sublime.

Un pensador que consideraba a Platón como «un Moisés que hablaba la lengua griega del Atica»[38] y aludía a los éxtasis de San Pablo, así como al *amor Socraticus*, no podía ver ninguna diferencia esencial entre el ἔρως platónico y la *caritas* cristiana[39]. Cuando Ficino regaló a un amigo un ejemplar de su *Comentario al Symposium de Platón*, al tiempo que su tratado *De Christiana Religione*, escribió como explicación: «Aquí le envío el *Amor* como había prometido; pero le envío también la *Religio* para hacerle ver que mi amor es religioso y mi religión amatoria»[40].

De hecho la idea del amor es el eje mismo del sistema filosófico de Ficino. El amor es la fuerza motriz, causa de que Dios —o más bien por la cual Dios es causa por sí mismo— infunda su esencia al mundo y, a la inversa, es la causa de que sus criaturas busquen la unión con El. Según Ficino, amor es solo otro nombre para esa corriente ininterrumpida *(circuitus spiritualis)* desde Dios al mundo y del mundo a Dios[41]. El individuo amante se inserta a sí mismo en este circuito místico.

El amor es siempre deseo *(desiderio)*, pero no todos los deseos son amor. El deseo, cuando no está en contacto con las potencias de la cognición, permanece como una simple necesidad natural, como la fuerza ciega que hace que la planta crezca o la piedra caiga[42]. Solo cuando el deseo, dirigido por la *virtù cognitive*, se hace consciente de un fin último, merece el nombre de

amor. Y siendo esta virtud última esa bondad divina que se manifiesta en la belleza, el amor tiene que ser definido como «un deseo del goce de la belleza»[43], o simplemente *desiderio di bellezza*[44]. Esta belleza, recordemos, está esparcida por el universo, pero existe principalmente bajo dos formas, simbolizadas por las «Dos Venus» (o «Venus Gemelas», como los neoplatónicos las llaman a veces)[45] discutidas en el Symposium de Platón: Ἀφροδίτη Οὐρανία y Ἀφροδίτη Πάνδημος.

La Ἀφροδίτη Οὐρανία, o *Venus Coelestis*, es decir la Venus celestial, es la hija de Urano y no tiene madre, lo que significa que pertenece a una esfera enteramente inmaterial; porque la palabra *mater* (madre), estaba relacionada con la palabra *materia*. Mora en la zona más alta, supracelestial, del universo; es decir, en la zona de la Mente Cósmica, y la belleza simbolizada por ella es el esplendor primario y universal de la divinidad. De esta forma puede ser comparada con «Caritas», la mediadora entre la mente humana y Dios[46].

La otra Venus, Ἀφροδίτη Πάνδημος, o *Venus Vulgaris*, es hija de Zeus-Júpiter y Dione-Juno. Su morada es la zona entre la Mente Cósmica y el mundo sublunar, o sea la región del Alma Cósmica (de hecho no es completamente exacto traducir su nombre por el de «Venus Terrestre»; debería llamarse más bien «Venus natural»)[47]. La belleza simbolizada por ella es por tanto una imagen individualizada de la belleza primaria, no divorciada, sino realizada en el mundo corpóreo. Mientras la Venus celestial es una *intelligentia* pura, la otra Venus es una *vis generandi* que, como la Venus Genitrix de Lucrecio, da vida y forma a las cosas de la naturaleza y, por ese medio, hace la belleza inteligible accesible a nuestra percepción e imaginación.

Ambas Venus están acompañadas de un Eros o Amor, afín a ellas, acertadamente considerado como su hijo, porque cada forma de belleza engendra una forma correspondiente de

amor. El amor celestial, o *amor divinus* toma posesión de la facultad más alta del hombre, es decir de la Mente o intelecto, y lo impele a contemplar el esplendor inteligible de la belleza divina. El hijo de la otra Venus, el *amor vulgaris*, se apodera de las facultades intermedias del hombre, es decir, de la imaginación y de la percepción sensual, y lo fuerza a engendrar una semejanza de la belleza divina en el mundo físico.

Para Ficino ambas Venus y ambos amores son «honrosos y dignos de alabanza», porque ambas persiguen la creación de la belleza, a pesar de que cada uno lo haga a su manera[48]. Sin embargo hay una diferencia de valor entre una forma «contemplativa» de amor, que asciende de lo visible y particular a lo inteligible y universal[49], y una forma «activa» de amor, que encuentra satisfacción dentro de la esfera visual. Ningún valor puede atribuirse al puro deseo, que desciende de la esfera de la visión a la del tacto, y al que los neoplatónicos que se respetasen no debían dar el nombre de amor. Únicamente aquel cuya experiencia visual sea solo el primer paso, aunque inevitable, hacia la belleza inteligible y universal, alcanza el estado de ese «amor divino» que lo equipara a los Santos y Profetas. El que se satisface con la belleza visual permanece en el terreno del «amor humano». Y el que ni siquiera es capaz de la belleza visible, el que se entrega al libertinaje o, peor aún, abandona un estado contemplativo, ya alcanzado, a cambio de los placeres sensuales, cae víctima de un «amor bestial» (*amor ferinus*)[50] que, según Ficino, es una enfermedad más bien que un vicio: es una forma de locura causada por la retención de humores nocivos en el corazón[51].

Personalmente Ficino llevó una vida casta y abstemia, porque según él, era la que correspondía a la dignidad y preservaba a la salud del sabio. Pero su Comentario al *Symposium* no es un código moral.

Incluso desafía las clasificaciones morales de la misma forma que toda su filosofía desdeña alternativas tales como optimismo y pesimismo, inmanencia y transcendencia, sensualismo y conceptualismo.

Podemos ver fácilmente cómo esta filosofía debía por fuerza estimular la imaginación de todos aquellos que en un periodo de tensiones psicológicas crecientes anhelaban nuevas formas de expresión para las tremendas, aunque fecundas, tensiones de aquella época: conflictos entre la libertad y la coerción, la fe y el pensamiento, los deseos ilimitados y los escasos logros. Sin embargo, al mismo tiempo, la exaltación de un amor sublime, alejado de los «bajos impulsos», y que a pesar de todo permitía un intenso goce de la belleza visible y tangible, estaba destinada a atraer las inclinaciones de una sociedad refinada, o con ambiciones de serlo.

De esta forma las obras conocidas que exponen la teoría neoplatónica del amor, es decir el Comentario de Ficino al *Symposium* de Platón, luego generalmente citado como el «*Convito* de Ficino», y el Comentario de Pico della Mirandola a un poema largo de Giro lamo Benivieni, que no es sino una versificación de la doctrina de Ficino, tuvieron escasos seguidores en lo que se refiere a libros estrictamente filosóficos[52]; los *Dialoghi d'Amore* de León Hebreo es el único tratado del siglo XVI que puede ser considerado obra de un pensador original[53]. Ejercieron sin embargo una enorme influencia, directa e indirectamente, sobre artistas, poetas y lo que podría llamarse «pensadores poéticos», desde Miguel Angel a Giordano Bruno, Tasso, Spenser, Donne e incluso Shaftesbury[54]. Por otra parte ocasionaron una avalancha de «Diálogos sobre el Amor», la mayor parte originados en el norte de Italia, libros que parecen haber desempeñado un papel importante en la sociedad del Cinquecento, de forma un tanto semejante a lo que ha sucedido con los libros semipopulares sobre psicoanálisis en nuestros

días. Lo que había sido una filosofía esotérica se convirtió en una especie de juego social, de manera que: «finalmente los galanes creyeron que era una parte indispensable de su oficio saber cuantas y qué clases de amor había» para citar la irónica observación de un filólogo del XVI[55].

Los prototipos de estos diálogos son los *Asolani* de Pietro Bembo[56] y el *Cortigiano* del conde Baltasar Castiglione (natural de Mantua), que paga su deuda con Bembo al hacerle exponer personalmente la doctrina «platónica»[57]. En punto a verdadera comprensión de la filosofía de Ficino, altura literaria y capacidad de visión, los *Asolani* y un tanto menos el *Cortigiano,* son muy superiores a todos los otros ejemplos de su clase, algunos de los cuales, sin embargo, muestran grandes pretensiones de profundidad y erudición[58]. Sin embargo Bembo y Castiglione no eran en absoluto pensadores originales. Intentaban atraer a sus lectores —Bembo con emociones puramente poéticas, Castiglione con fines levemente educativos— con el señuelo de una atmósfera social exquisita y una dicción elegante. Se ha dicho acertadamente que su acogida de la filosofía neoplatónica fue «esencialmente estética»[59].

Como resultado, el evangelio florentino se difundió en una forma a veces atractiva[60], pero siempre ligera y sobre todo «socializada» y afeminada.

El escenario del *Convito* de Ficino es una rica estancia de la Villa Medici en Careggi, donde nueve miembros de la «familia platónica» se han reunido a celebrar el 7 de noviembre (supuesta fecha del nacimiento y la muerte de Platón) con una solemne evocación del *Symposium* original[61]. Las escenas del típico «diálogo sobre el Amor» se sitúan en los jardines fragantes de damas de alcurnia[62], o incluso en los salones íntimos de las cortesanas cultivadas, una de las cuales, Tullía d'Aragona, llegó a escribir ella misma un diálogo «Sobre la Infinitud del

Amor»[63]. Cuando los florentinos se refieren a ejemplos concretos de belleza moral y física citan todavía a Fedro y Alcibiades. Los autores de los «Dialoghi» definen, describen y alaban la belleza y la virtud de la mujer[64], y con frecuencia muestran un gran interés por las cuestiones de etiqueta en la relación entre los dos sexos[65]. No es de extrañar que la distinción misma entre amor «celestial» y «normal» aparezca en ellos a veces de una forma algo distorsionada. Algunos escritores la reducen a una mera diferencia entre la afección «honesta» y «deshonesta»[66], otros amplían la diferencia entre las «Dos Venus» hasta el punto que la ascensión de la «Venere Volgare» a la «Venere Celeste» parece impracticable[67]. En resumen: lo que realmente enseña este género de literatura es una mezcla de Petrarca y Emily Post, vestida de un lenguaje neoplatónico[68].

La diferencia entre Ficino y Pico por un lado y Bembo y Castiglione por el otro, es reveladora de la diferencia entre Florencia y Venecia. Mientras el arte florentino se basa en el diseño, la firmeza plástica y la estructura tectónica, el arte veneciano se basa en el color y la atmósfera, la riqueza pictórica y la armonía musical[69]. El ideal florentino de belleza ha encontrado su expresión ejemplar en las estatuas de David orgullosamente erguido, los venecianos en pinturas de Venus reclinada.

Este contraste es ilustrado significativamente por dos composiciones, una florentina y la otra veneciana que traducen a imágenes la teoría neoplatónica del amor; y su relación mutua es comparable a la que existe entre un ortodoxo tratado florentino sobre el amor y los *Asolani* de Pietro Bembo.



107. Inspirado en Baccio Bandinelli. *El Combate de la Razón y el Amor*. 1545.

Una de estas composiciones es un grabado basado en Baccio Bandinelli, descrito por Vasari como «El Combate de Cupido y Apolo en Presencia de los Dioses» (fig. 107)[70]. Nos presenta dos grupos de divinidades clásicas enfrentados a ambos lados de un profundo barranco. El grupo de la izquierda incluye a Saturno, Mercurio, Diana y Hércules (es decir; las divinidades del pensamiento profundo, la agudeza, la castidad y la virtud varonil) y está dirigido por Júpiter y Apolo; este último acaba de disparar una flecha a sus adversarios. El otro grupo, compuesto principalmente por Vulcano con sus ayudantes y varios desnudos anónimos de ambos sexos, está dirigido por Venus y un Cupido más parecido a un sátiro, que, a instancias suyas, dirige una flecha hacia Júpiter. Sobre el grupo de Apolo el cielo se está abriendo, mientras la otra mitad de la escena, con el templo de Venus y ruinas ardiendo al fondo, es oscurecida por el

humo negro que fluye de una enorme trompeta. Sobre las nubes del centro se cierne una bella mujer, con el brazo izquierdo alzado en un gesto de alarma; su mirada se dirige al grupo de Venus, pero en su brazo derecho extendido mantiene sobre los partidarios de Apolo un vaso que vomita una llama sin humo.

El significado de este grabado se explica en los dísticos siguientes: «Aquí la Razón divina y la perturbadora Lujuria humana, luchan entre sí con la generosa Inteligencia como árbitro. Tu, sin embargo, arrojas luz aquí sobre las acciones honorables y cubres allí las profanas con nubes. Si vence la Razón brillará con el sol en el firmamento. Si Venus vence su gloria en la tierra será mero humo. Aprended, mortales, que las estrellas están tan por encima de las nubes como la sagrada Razón lo está sobre los groseros apetitos»[71].

Esta explicación puede extrañar, más que ilustrar, a los que no estén versados en el sistema y la terminología del neoplatonismo florentino. Los diligentes lectores de Ficino y Pico, sin embargo, comprenderán enseguida que esta batalla que tiene lugar entre Cupido, Venus y Vulcano (que figura aquí como armero) contra el dios-sol Apolo con su séquito de divinidades sabias y virtuosas, ilustra, por una parte las relaciones tirantes entre el Alma inferior y la Razón, y por otra la posición peculiar de la Mente. Ha de recordarse que, en la lucha entre la Razón y los bajos impulsos, *Mens*, la Mente no toma partido, ni influye directamente en el resultado (de aquí la expresión «*arbitrio tuo*»), *Mens*, sin embargo, no puede ignorar por completo la pugna que se desarrolla ante ella (de aquí la mirada hacia abajo y el gesto contrariado de la figura de *Mens*) y tiene que iluminar a la Razón con la llama de la divina sabiduría[72].





108. Tiziano. *Amor Sagrado y Amor Profano*.

Es interesante estudiar, considerando este grabado, el «Amor Sacro y el Amor Profano» de Tiziano, de la Galería Borghese[73], cuadro pintado antes de 1515, cuando la influencia de los *Asolani* de Bembo estaba en su punto más alto (fig. 108). A pesar de que difícilmente podrían ser más diferentes estas dos composiciones en estilo y ambiente, algo tienen en común. En ambos casos se ve en la mano de la figura más prominente un vaso lleno de fuego celeste, en ambos casos se simboliza la oposición entre un principio sublime y otro menos elevado mediante el conocido recurso del «paysage moralisé»[74]; el fondo del cuadro de Tiziano está también dividido en dos partes, una sombría escena con una ciudad fortificada y dos liebres o conejos (símbolos del amor animal y la fertilidad)[75] y otro más rústico y menos lujoso, pero más luminoso, con un rebaño de ovejas y una iglesia campestre.

Las dos mujeres del cuadro de Tiziano son muy parecidas a dos personificaciones descritas y explicadas por Cesare Ripa bajo los enunciados de «Felicita Eterna» y «Felicita Breve». «Felicitá eterna» es una mujer rubia y joven, de una belleza resplandeciente, cuya desnudez denota su desprecio a las cosas te-

rrenas perecederas; una llama en su mano derecha simboliza el amor a Dios. «Felicitá Breve» es una «Dama» cuyo vestido amarillo y blanco indica «satisfacción». Está adornada con piedras preciosas y sostiene un vaso lleno de oro y gemas, símbolo de la dicha vana y pasajera.

De esta descripción aprendemos que a fines del siglo XVI la yuxtaposición de una mujer desnuda portando una llama (el atributo de «Mens» en el grabado de Bandinelli y también de la Fe y la cristiana «Caritas») y una dama ricamente vestida era considerada todavía como una antítesis entre los valores eternos y los temporales. Sin embargo, los términos de Ripa no definirían adecuadamente el contenido del cuadro de Tiziano. «Felicitá Eterna» y «Felicitá Breve» constituyen un contraste moral, o incluso teológico, tan irreconciliable como el descrito en los dos tapices franceses del Museé des Arts Décoratifs, donde un caballero, fortalecido por el esfuerzo, la mortificación, la fe y la esperanza, y salvado por la gracia de Dios, constituye la oposición a una dama dedicada a los negocios mundanos y relacionada con el Ciego Cupido (figs. 116-117)[76]. Sin embargo el cuadro de Tiziano no es un documento de moralismo neomedieval, sino de humanismo neoplatónico. Sus figuras no expresan un contraste entre el bien y el mal, sino que simbolizan un principio en dos modos de existencia y dos grados de perfección. El noble desnudo no desprecia a la criatura mundana cuyo asiento accede a compartir, pero, con una mirada generosamente persuasiva, parece estarle comunicando los secretos de una región más alta; y nadie puede ignorar el parecido más que fraternal entre las dos figuras.



116. *Alegoría del Amor profano*. Tapicería francesa. Siglo XVI.



117. *Alegoría del Amor sacro*. Tapicería francesa. Siglo XVI.

En realidad el título de la composición de Tiziano debería rezar: *Geminae Veneres*. Representa a las Venus Gemelas en el sentido ficiniano y con todas las implicaciones de su doctrina. La figura desnuda es la «Venere Celeste» que simboliza el principio de la belleza universal y eterna, pero puramente inteligible. La otra es la «Venere Volgare» que simboliza la «fuerza generadora» que crea las imágenes perecederas, pero visibles y tangibles, de la belleza en la tierra: los seres humanos, animales, flores, árboles, oro, gemas, y obras creadas por el arte o la des-

treza. Ambas son, por tanto, tal como Ficino dijo, «honorables y dignas de alabanza a su manera».[77]

Que Cupido esté colocado entre las dos Venus, aunque algo más cerca de la «terrestre» o «natural», y el que agite el agua de la fuente puede expresar la creencia neoplatónica de que el amor, un principio de «confusión» cósmica, actúa como intermediario entre el cielo y la tierra[78]; y el hecho mismo de que la fuente de Tiziano sea un antiguo sarcófago[79], destinado en principio a contener un cadáver pero convertido ahora en una fuente de vida, no puede por menos de subrayar la idea de lo que Ficino había llamado la *vis generandi*.

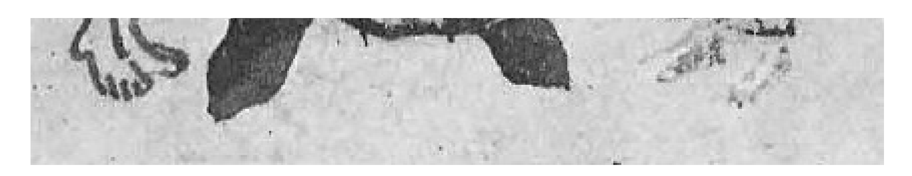
Tiziano no necesitaba explicar su «Amor Sacro y Amor Profano» con un culto poema latino. Incluso los que ignoraban el título exacto de *Geminae Veneres* podían comprender el cuadro, y era el erudito, más que el «espectador ingenuo» quien lo encuentra difícil de interpretar. Mientras Bandinelli es complicado y severamente lineal, Tiziano es sencilla y sensualmente colorista. Mientras Bandinelli es oscuro y dialéctico, Tiziano es claro y poético. Y donde Bandinelli muestra «Razón y Sensualidad» en una lucha penosa e indecisa, Tiziano representa una armonía maravillosa entre la belleza inteligible y la visible. En resumen; en un caso tenemos el neoplatonismo interpretado por un manierista florentino, en el otro por un representante del pleno Renacimiento Veneciano.

A pesar de su originalidad el cuadro de Tiziano está relacionado con tradiciones anteriores, tanto en iconografía como en composición.

El Renacimiento conocía bien el hecho de que Praxiteles había hecho dos famosas estatuas de Venus, una vestida y la otra desnuda, y que la desnuda, después de haber sido rechazada por los habitantes de Kos, se había convertido en la gloria de la isla de Gnido[80]. Debido probablemente a la influencia de esta

información se aconsejó a Mantegna que incluyera «dos Venus, una desnuda y la otra vestida» (*«doi Veneri, una vestida, l'altra nuda»)*[81], en su «Reino de Comus», una reunión de divinidades clásicas disfrutando de la música de Orfeo, después de la expulsión de los elementos indeseables. El que estas *doi Veneri* intentaran ya representar la Venus celeste y la «terrestre» o «natural» no es demostrable, pero parece muy probable, porque algunos de los sabios amigos de Isabella d'Este, para quien se hizo el cuadro de Comus, eran grandes autoridades sobre el amor «platónico»[82], y Luciano se había referido al desnudo de Gnido como la Ἀφροδίτη Οὐρανία[83]. En cualquier caso la yuxtaposición de una Venus desnuda y otra vestida era probadamente algo familiar a un grupo de artistas y humanistas íntimamente relacionados con el propio círculo de Tiziano.





109. *S. Basilio entre la Felicidad del Mundo y la Vida Eterna*. Manuscrito griego. Siglo IX.

110. *La Naturaleza y la Gracia*. De la Medalla de Constantino. Hacia 1400.



111. *La Naturaleza y la Razón*. Manuscrito. Hacia 1500.

El esquema compositivo deriva, sin embargo, de un tipo muy temprano al que se podría aplicar el título de «cuadro-dialéctico»: una representación de dos figuras alegóricas simbolizando y defendiendo dos principios morales o teológicos divergentes. Es interesante tener en cuenta que tales oposiciones o

συνκρίσεις eran frecuentes en la literatura clásica, mientras que el arte clásico se había limitado a la representación, más dramática, de disputas de hecho como la de Apolo y Marsias, o las Musas y las Sirenas: fue necesario el énfasis cristiano por la «palabra» para crear un tipo de «diálogo»[84] que pudiera adaptarse a las disputas de personificaciones abstractas. Cuando se oponen ideas como «Naturaleza» y «Razón» (fig. 111), o «Naturaleza» y «Gracia» (con la Virgen María, es decir: la «Nueva Eva»), a menudo una de ellas está desnuda y la otra vestida; y es muy posible que el reverso de la medalla francesa de Constantina (hacia 1400) donde «Naturaleza» y «Gracia» aparecen a ambos lados de la Fuente de la Vida (fig. 110) fuera tan bien conocido para Tiziano como su anverso para los escultores de la Certosa de Pavia[85]

En todos estos casos, así como en una curiosa miniatura bizantina donde aparece San Basilio entre la «Felicidad Mundana» y la «Vida Celestial» (fig. 109)[86], la mujer vestida representa el principio más elevado y viceversa, mientras que en las *Geminae Veneres* de Tiziano los papeles están invertidos. Esto no debe sorprendernos teniendo en cuenta la ambivalencia de la desnudez como motivo iconográfico. No solo en la Biblia, sino también en la literatura romana se pensaba que la desnudez era censurable, porque indicaba pobreza o impudor[87]. En sentido figurado, sin embargo, se identificaba el desnudo con la sencillez, la sinceridad y la verdadera esencia de u~a cosa, por oposición al rebuscamiento, el engaño y las apariencias externas. Todas las cosas están «desnudas y abiertas a los ojos» de Dios[88]. Un γυμνὸς λόγος es un discurso directo y sincero *Nuda virtus* es la virtud verdadera, apreciada en los buenos tiempos en que la riqueza y la posición social no contaban[89], y Horacio habla ya de la *nuda Veritas*[90] a pesar de que los escritores griegos, característicamente, imaginaban más bien a la Verdad con sencillo atuendo[91].

Cuando, al final del periodo clásico, la desnudez real había llegado a ser tan poco corriente en la vida pública que tenía que ser «explicada» como cualquier otro rasgo «iconográfico», la justificación podía ser, de esta forma, peligrosa y favorable al mismo tiempo. Los mismos escritores pródigos en censurar la desnudez de Venus y Cupido, interpretaban la desnudez de las Gracias como un signo de encanto y sinceridad sin mancha[92]. En la Edad Media se creía que los Domadores ecuestres del Monte Cavallo representaban a dos jóvenes filósofos llamados Fidias y Praxiteles que habían querido que los representaran desnudos porque no necesitaban la posesión de cosas terrenales y porque todo estaba «desnudo y abierto a sus ojos»[93].

La teología moral de la Edad Media distinguía cuatro significados simbólicos de la desnudez: *naditas naturalis,* el estado natural de hombre, que conduce a la humildad; *nuditas temporalis,* la falta de bienes terrenos, que puede ser voluntaria (como en los Apóstoles o en los monjes), o impuesta por la pobreza; *nuditas virtualis,* un símbolo de la inocencia (preferentemente la inocencia adquirida a través de la confesión); y *nuditas criminalis,* signo de la concupiscencia, la vanidad y la ausencia de todas las virtudes[94]. Sin embargo, la práctica artística había excluido en realidad la última de estas cuatro especies[95], y dondequiera que el arte medieval estableciera una comparación intencionada entre una figura desnuda y una vestida, la carencia de ropa designaba el principio inferior. Un ejemplo de la *nuditas naturalis* es el que nos proporcionan los diálogos antes mencionados entre «Naturaleza» y «Gracia» o «Naturaleza» y «Razón».

Fue necesario el espíritu del Proto-Renacimiento para interpretar la desnudez de Cupido como un símbolo de la «naturaleza espiritual» del amor (Francesco Barberino), o para usar una figura completamente desnuda en representación de una Virtud; y sin embargo, incluso entonces, el desnudo del hombre parecía al principio menos chocante que el de una mujer. Nico-

lo Pisano podía usar un Hércules desnudo como personificación de la Fortaleza en época tan temprana como 1260 aproximadamente (púlpito del Baptisterio de Pisa)[96], pero no antes de 1302/1310 se atrevió su hijo Giovanni a incluir en el grupo de las Virtudes, que en su púlpito de la Catedral de Pisa soporta la regia figura de *Maria-Sponsa-Ecclesia,* a una Templanza o Castidad que ha tomado como modelo una clásica «Venus Púdica» (fig. 113)[97]



112. *La Verdad levantada por la Tierra*. Manuscrito. Siglo XI.



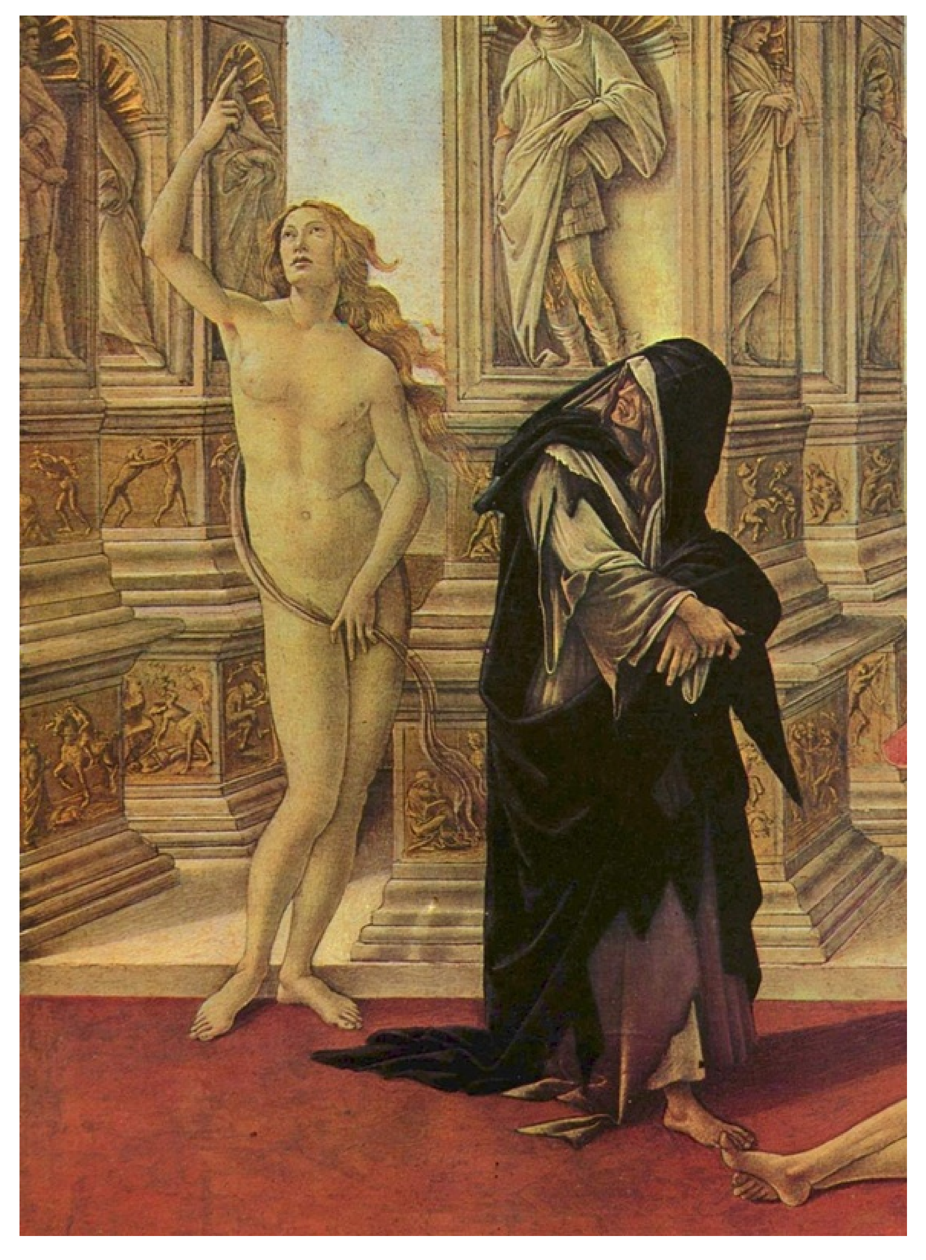
113. Giovanni Pisano. *Fortaleza y Castidad*.



114. Opicinus de Canistris. *La Verdad Desnuda*. 1350-51.

Iconográficamente estas personificaciones desnudas de virtudes son aun de un carácter estrictamente eclesiástico, y esto se aplica también a las primeras representaciones de la «Verdad desnuda», que aparece al principio (hacia 1350) acompañada de una *Misericordia* vestida, para ilustrar el versículo del Salmo LXXXIV: «la Misericordia y la Verdad marchan juntas, la Justicia y la Paz se han besado» (figs. 112-114)[98]. Sin embargo en el Quattrocento italiano el concepto de la «Verdad desnuda» llegó a ser transferido a un plano secular. El principal responsable de esto fue Leone Battista Alberti, que en su «Tratado de la Pintura» (primera versión latina 1436) llamó la atención de los pintores de tendencias modernas hacia la «Calumnia de Apeles» tal como la describe Luciano: la confesión y castigo de

una víctima inocente, posteriormente reivindicada por el Arrepentimiento y la Verdad[99]. En su descripción de esta alegoría, Alberti siguió la fiel traducción del texto griego de Guarino da Verona. Pero mientras Luciano, que no menciona el aspecto de la Verdad, había descrito al Arrepentimiento como «llorando avergonzado»; Alberti invirtió la situación diciendo: «detrás del Arrepentimiento, aparecía una muchacha joven, púdica y ruborosa, llamada Verdad» (*«una fanciulletta vergogniosa et pudica, chiamata: la Veritá»)*[100]. Este traspaso del epíteto *púdica* o *pudibunda* del Arrepentimiento a la Verdad —cambio tan minúsculo que había pasado desapercibido hasta ahora— es, no obstante, significativo. Porque mientras el arrepentimiento implica un sentimiento de culpabilidad semejante a la vergüenza, es difícil de imaginar que la Verdad estuviera «avergonzada y púdica» —a no ser por su desnudez: es evidente que Alberti imaginaba ya a la Verdad como una figura desnuda del tipo de la «Venus Púdica», tal como aparece en la tabla de Botticelli en los Uffizi y en otras muchas paráfrasis y representaciones del tema de la Calumnia (fig. 115).



115. Botticelli. *La Verdad desnuda*. Detalle de *La Calumnia de Apeles*.

Así la figura de la *Nuda Veritas* llegó a ser una de las personificaciones más populares en el arte del Renacimiento y del Barroco; ya la hemos encontrado en muchas representaciones de «La Verdad desvelada por el Tiempo». Y la desnudez como tal,

especialmente cuando se la compara con su contraria, llegó a ser entendida como un símbolo de la verdad en un sentido filosófico general. Se interpretaba como una expresión de belleza inherente (φυσικὸν κάλλος, *pulchritudo innata*) por oposición a los simples encantos accesorios (ἐπείσακτον y κάλλος, *ornamentum*)[101]; y con la aparición del movimiento neoplatónico llegó a significar lo ideal e inteligible por oposición a lo físico y sensible, la esencia simple y «verdadera» por oposición a sus «imágenes» varias y cambiantes[102]. De esta forma podemos comprender fácilmente cómo el primer autor que hace alusión al *Amor Sacro y Amor Profano* de Tiziano, un poeta llamado S. Francucci (1613), llegó a interpretar la figura desnuda como *Beltá disornata* y a cantar sus alabanzas a expensas de su excesivamente vestida compañera: «Ella sabe que el corazón noble ama y venera la belleza sin adornos, mientras el corazón bárbaro se deleita en las pompas bárbaras, semejantes a él mismo. Y cuando la belleza, rica en gracias innatas, es pobre en oro, él [corazón bárbaro] la mira con desprecio, como si el sol en el cielo se adornara de algo más que de sus propios rayos[102a].

El *Amor Sacro y Amor Profano* parece ser la única composición en que Tiziano rindió conscientemente tributo a la filosofía neoplatónica. Sin embargo la idea de las dos Venus, una simbolizando el principio ético y la otra el meramente natural, no está ausente de su obra posterior. Mientras composiciones tales como las numerosas variaciones de la Venus acostada, Venus en su tocador[103], en la Fiesta de Venus según Filostrato[104], Venus y Adonis, etc., glorifican a la diosa como una divinidad de la belleza animal y el amor sensual, otras la idealizan como divinidad de la felicidad matrimonial.

En este papel aparece Venus en dos de los más famosos cuadros «simbólicos» de Tiziano: la llamada *Alegoría del Marqués Alfonso de Avalos* en el Louvre, y la llamada *Educación de Cupido* en la Galería Borghese.

La *Alegoría del Marqués de Avalos* —que en realidad no tiene nada que ver con este ilustre general[105]— muestra a un caballero distinguido, de aspecto solemne, con armadura, rozando afectuosamente y, sin embargo, con respeto, el pecho de una joven, que pensativamente sujeta en su regazo un gran globo de cristal (fig. 118). La saludan tres figuras que se acercan por la derecha: un Cupido alado, que lleva a hombros un haz de leña, una muchacha coronada de mirto y cuya expresión y gesto revelan un profundo respeto y una tercera figura levantando un gran cesto lleno de rosas y mirando hacia el cielo con alegría y animación.



118. Tiziano. La llamada *Alegoría del Marqués de Avalos*.

El tema de esta composición no es la despedida de un *condottiere* que se va a la guerra, como se creyó cuando se mantenía que se podía identificar a la figura masculina con el Marqués de Avalos, sino, por el contrario, la Unión Feliz de unos prometidos o de una pareja recién casada. El gesto del caballero se encuentra en representaciones como los Esponsales de Jacob y Raquel[106] o incluso, de una forma más hierática, en la *Novia Judía* de Rembrandt; y las tres figuras supletorias no son sino el Amor, la Fe y la Esperanza, provistas de atributos especiales adecuados a la ocasión.

Cupido representa el Amor por definición; pero el haz que lleva en lugar de sus armas acostumbradas es un símbolo bien conocido de unidad[107]. La muchacha arrobada que está tras él está caracterizada como la Fe por su expresión y su gesto[108]; pero la guirnalda de mirto la identifica con la «Fede Maritale»; porque el mirto, la planta perenne de Venus, y por tanto símbolo de amor eterno, era llamado *myrtus coniugalis* en la literatura clásica[109]. La tercera figura, finalmente, puede identificarse como la Esperanza por su mirada estática (*occhi alzati*, como dice Ripa)[110], y por la cesta de flores que son su atributo porque «la Esperanza es la anticipación de los frutos»[111]; pero el que las flores sean rosas le dan un significado paralelo al de la sustitución del carcaj de Cupido por un haz, porque la rosa denota «los placeres de una unión permanente»[112].

El significado del globo en el regazo de la dama se explica con menos facilidad, puesto que la esfera es una de las cantidades más variables en las ecuaciones iconográficas. El Dr. Otto Brendel, que está preparando una monografía sobre el tema, sugiere la interpretación de «armonía», uno de los significados más corrientes de la esfera como la «forma más perfecta»[113], y esto encaja con el simbolismo del haz de Cupido y las rosas de la Esperanza. Pero el que la esfera esté hecha de vidrio designa

esta armonía como muy frágil, porque el vidrio «significa por su fragilidad la vanidad de todas las cosas de la tierra»[114]. Y este es quizá el punto más sutil de toda la alegoría. El hombre, al tiempo que toma solemnemente posesión de su prometida, le consagra su amor, fe y esperanza; ella, al aceptar su gobierno y devoción al mismo tiempo, se convierte en responsable de algo tan perfecto como delicado: su felicidad común.

El cuadro de Tiziano, sin embargo, no es solo un retrato alegórico, sino también mitológico. La relación afectuosa entre una bella mujer y un caballero con armadura combinada con la presencia de Cupido, sugiere a Marte y Venus. De hecho: mientras algunos de los seguidores e imitadores de Tiziano intentaron variar (con poco éxito) los elementos alegóricos de la composición «de Avalos»[115], otros la utilizaron como modelo para retratos dobles de parejas elegantes, posando como Marte y Venus. Este es el caso, por ejemplo, de un cuadro de la escuela de Paolo Veronese[116]; dos pinturas de París Bordone, de una de las cuales, por lo menos, puede demostrarse que se trata de un cuadro de boda, porque se muestra a la dama cogiendo no un limón, sino un membrillo, el fruto nupcial por excelencia (fig. 121)[117]; por último, otro cuadro de Rubens[118]



121. Paris Bordone. *Alegoría matrimonial.*

Desde luego puede parecer curioso representar parejas respetables o incluso recién casadas, bajo el disfraz de Marte y Venus cuya relación no era precisamente de las más legítimas. Sin embargo, no faltaban a este rasgo ni precedentes ni justificación. Una unión entre la belleza y el valor parece, en un sentido, más natural que una unión entre la belleza y la pericia; de hecho hay pruebas en Hesiodo y Pausanias de que Marte había sido el esposo legítimo de Venus, mucho antes de que Homero la uniese con Vulcano[119], atribuyéndolos una hija llamada Ἀρμονία, es decir: Armonía. Esta antigua tradición nunca llegó a ser anulada enteramente por la versión homérica. Se mantuvo, de modo indirecto, en la mitografía antigua tardía y en la medieval[120]; y en los escritos más eruditos del Renacimiento[121] fue considerada como algo indudable por un poeta bizantino llamado Maximos Planudes que describe la fiesta nupcial de Marte y Venus, como si nunca hubiera estado casada con Vulcano[122] y, lo que es más importante, se mantuvo siempre como base de especulaciones cosmológicas y, más tarde, astrológicas. Recordamos que Lucrecio interpretaba a Venus como la gran fuerza generatriz de la naturaleza; solo ella es capaz de neutra-

lizar el principio destructor simbolizado por Marte[123]; en la *Dionysiaa*, de Nonnos y el *Thebais* de Estacio, la idea de que solo el amor puede templar la rivalidad y el odio, y que de su unión resulta la armonía universal, se hace tan importante que Armonía, la hija de Venus y Marte, está casi omnipresente en ambos poemas[124]; en todos los tratados astrológicos encontramos el axioma de que Venus por su mansedumbre suaviza la ferocidad de Marte, mientras él, su «galán», nunca es bastante fuerte para quebrantar su amable poder. Los neoplatónicos florentinos aportaron explicaciones metafísicas profundas para esta doctrina[125].

De esta forma, al identificar a una pareja distinguida con Venus y Marte, Tiziano comparaba su unión, no con la pasión furtiva de los amantes homéricos sino con la fusión propicia de dos fuerzas cósmicas que engendraban armonía. Por este medio volvía a instaurar un tipo corriente en el periodo antonino del arte romano, en el que la interpretación alegórica de los mitos y el retrato mitológico estaban igualmente de moda. Tiziano puede muy bien haber conocido el tan repetido grupo de mármol de Commodo y Crispina, que muestra a la pareja imperial como «Marte y Venus unidos», por decirlo así[126], y cuya composición no es muy diferente del cuadro «del supuesto Avalos», a excepción del hecho de que «Venus» y no «Marte» desempeña el papel más activo (ilus. al texto p. 191).

Es un hecho aceptado que la llamada *Alegoría del Marqués de Avalos* se anticipa en varios aspectos a una de las últimas obras maestras de Tiziano: la *Educación de Cupido* en la Galería Borghese (fig. 119)[127]. En este cuadro, una bella joven, con una pequeña corona en el pelo —la manga sujeta por encima del codo por una especie de brazalete, como en el cuadro del Louvre—, pone la venda a un Cupido niño que se cobija en su regazo, mientras un segundo Cupido con los ojos descubiertos se apoya en sus hombros y llama la atención hacia sí mismo. Dos

doncellas se acercan, a la derecha con las armas del amor. Una de ellas ofrece el arco, la otra, algo más cercana al grupo principal, lleva el carcaj.



119. Tiziano. *Educación de Cupido*.



120. *El Juicio de Paris*. Detalle de un relieve romano.



122. *El Castigo de Cupido*. Pompeya.

El significado general de la composición no es oscuro. Puesto que no aparece ningún otro Cupido Ciego en las obras de Tiziano, tenemos derecho a interpretar el contraste entre los dos diosecillos del amor como algo intencionado. El motivo de la joven coronada, mirando a Cupido por encima del hombro, deriva de una fórmula clásica que expresa lo que podríamos llamar «Persuasión sobrenatural». Esta fórmula se usa, por ejemplo, en representaciones helenísticas de Polifemo, o Paris sometiéndose a la tentación de Eros (fig. 120)[128]; con la transformación de Eros en un ángel su eco en el arte del Renacimiento se manifiesta en el Isaías de Miguel Angel. La heroína de nuestro cuadro, sin embargo, parece estar más inclinada a la disuasión que a la persuasión. Está vendando los ojos del Cupido que tiene en su regazo y, si todo fuera como es previsible, le da-

ría el arco y las flechas que traen las dos doncellas, para que pueda salir al mundo a «hacer todo el mal posible».

A esto se opone enfáticamente el otro Cupido: como es clarividente, adivina la desgracia de que se le entreguen las peligrosas armas al pequeño ciego, que dispara sus flechas al azar para engendrar pasiones efímeras que llevan a la desilusión. No podemos precisar si aconseja que quiten la venda de los ojos de su rival[129], o si solicita el arco y las flechas para sí mismo; a pesar de que esta última interpretación parece más probable, teniendo en cuenta el hecho de que solo hay un juego de armas disponible, y que la doncella del primer término, escrutando con ansiedad la cara de su señora, retiene el carcaj como si no supiera qué hacer con él. Sin embargo hay una cosa segura: la heroína adoptará la decisión sugerida por el sensato consejero que se apoya en su hombro; no se permitirá que Cupido Ciego cause daño con su arco y flechas. Ella ha suspendido ya la acción de vendarlo y le presta oído con la expresión pensativa y ligeramente sería de quien «escucha a la razón». Además la muchacha del carcaj tiene un aire afín a la figura de la Fidelidad Marital de la *Alegoría de Avalos*; sin embargo, por estar vestida de forma más atractiva, podría llamársela con más propiedad Afección Marital. Su compañera, seria y vigorosa, vestida para la caza y una correa al hombro, intenta claramente sugerir la idea de Diana, la diosa de la castidad.

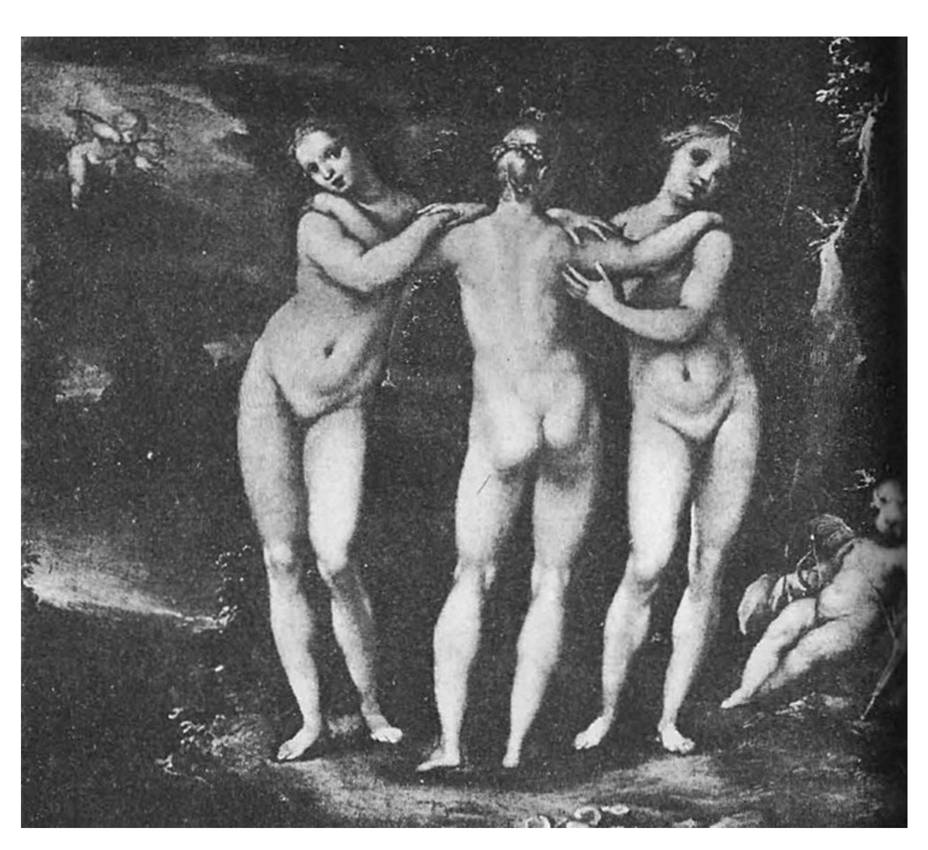
Por tanto la «Educación de Cupido» de Tiziano, tiene también todos los ingredientes necesarios de una alusión al matrimonio. La heroína no está menos individualizada que en la *Alegoría del Marqués de Avalos*; ¿y qué tema podía ser más apropiado que la Elección de la Belleza entre Cupido Ciego y Amor Vidente —o, para citar las expresiones favoritas de la época, entre Eros y «Anteros, amor Virtutis»[130]—, especialmente cuando la Afección Marital y la y la Castidad están presentes para garantizar una prudente decisión?

Queda sin embargo el problema de encontrar un nombre adecuado para la figura principal. Como ser humano concreto es, desde luego, una bella prometida despidiéndose del dios ciego de las aventuras ligeras[131]. ¿Pero quién es como «personalidad simbólica»?

Francucci, de nuevo nuestro testigo más antiguo, la identifica con Venus y llama a las dos doncellas «dos ninfas hostiles al Amor», dedicadas a derrotar «al pérfido Cupido de los ojos vendados». Incluso las conoce por sus nombres: una es «Dori, Ninfa púdica e bella», y la otra «aderezada para cazar», es «Armilla, gloria dell'onestate»[131a]. Esta interpretación fue aceptada por Jacopo Manilli (1650), que clasifica simplemente el cuadro como «una Venere con due Ninfe»[132], mientras que Cario Ridolfi (1648) describe el tema como «le Gratie con Cupidine et alcune pastorelle»[133]. La interpretación de Ridolfi —inexacta incluso desde el punto de vista de los hechos, porque no hay más que tres figuras en el cuadro— ha sido desechada por los modernos historiadores del arte, que más o menos están de acuerdo sobre las *Venere* de Manilli. La identificación de la figura principal con Venus es, de hecho, irrefutable, especialmente si se interpreta a esta Venus que se vuelve de Eros a Anteros —como Ἀφροδίτη Ἀποστροφία o *Venus Verticordia*, que era considerada la «Tercera Venus además de la Celeste y la Terrestre», y era venerada porque «se opone y elimina del alma los deseos de la inmodestia, y vuelve las mentes de doncellas y esposas del amor carnal a la pureza»[134].

Sin embargo la sorprendente afirmación de Ridolfi, aunque quizá sea debida a una simple confusión de las repetidas referencias de Francucci a las Tres Gracias[134a], puede reflejar una interpretación anterior, que, si se considera a la luz de las ideas renacentistas, es bastante compatible con la teoría de Venus. Porque, mientras las fuentes mitográficas corrientes representan a las Tres Gracias como las doncellas de Venus o «Damas de

Compañía» (*pedissequae*), los humanistas platonizantes del Renacimiento habían llegado a interpretar su relación con Venus de una forma más filosófica. Se pensaba en las Tres Gracias como cualificaciones de una entidad que era Venus, hasta tal punto que fueron llamadas una «Trinidad», de la cual Venus era la «Unidad»; se mantenía que encarnaban el triple aspecto de Venus, es decir la suprema Belleza, de una forma muy semejante a como Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo, son considerados el triple aspecto de la Deidad. Era, por tanto, posible sustituir sus nombres tradicionales (Aglaya, Eufrosina, Talia) por otros que directamente indicaran su afinidad con Venus. Se llamaron, por ejemplo *Pulchritudo, Amor, Voluptas*, o *Pulchritudo, Amor, Castitas* (ambas leyendas se encuentran en medallas de Niccoló Fiorentino (fig. 124)[135], y esto no a pesar, sino gracias al hecho de que era normalmente un privilegio de Venus misma el ser identificada con *Pulchritudo*. Desde este punto de vista hay poca diferencia entre las dos interpretaciones de la Belleza, sean identificadas las tres figuras principales —como yo creo que es la forma más apropiada— con Venus Verticordia acompañada de dos *ninfe* que representan la Afección Marital y la Castidad, o con la «Gracia *Pulchritudo*» acompañada de sus hermanas *Voluptas* y *Castitas*[136].



123. Francesco Vanini. *Las Tres Gracias*.



124. Niccolo Fiorentino. *Medalla de las Tres Gracias*.

Capítulo 6
EL MOVIMIENTO NEOPLATÓNICO Y MIGUEL ANGEL

Miguel Angel era un hombre de tan tenaz y profunda memoria, dice Vasari, que, viendo las obras de otros una sola vez, las recordaba perfectamente y podía valerse de ellas de tal forma que apenas nadie se ha dado nunca cuenta de ello[1].



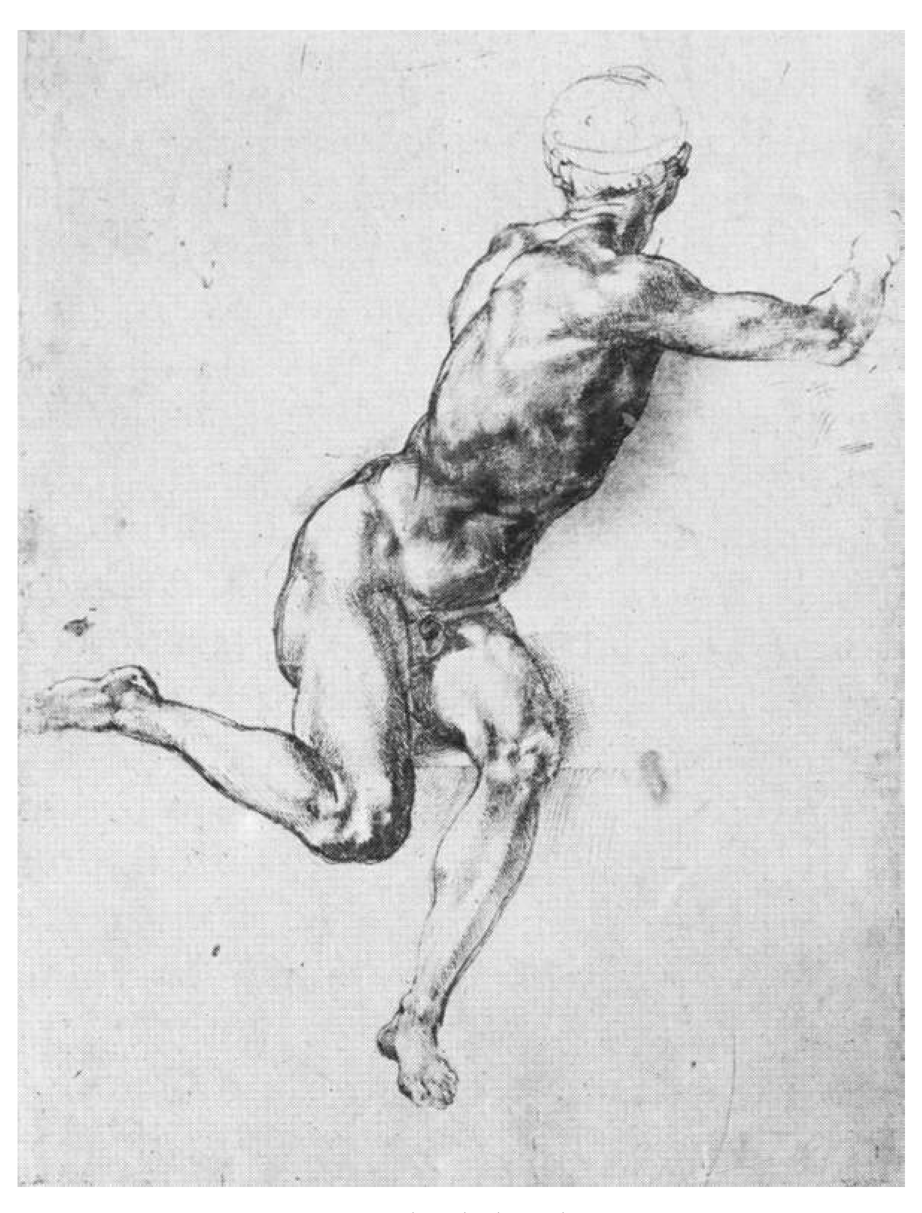
Este «apenas nadie se ha dado cuenta de ello» es fácil de comprender. Porque Miguel Angel, cuando explotaba las «obras de otros», clásicas o modernas, las sometía a una transformación tan radical, que los resultados no parecen menos «miguelangelescos» que sus creaciones independientes. De hecho, una comparación entre las obras de Miguel Angel inspiradas en otros y sus modelos nos hace darnos cuenta, especialmente, de ciertos principios de composición que son peculiarmente suyos y que permanecieron esencialmente inalterables hasta que su estilo pasó por el cambio fundamental apreciable en sus últimas obras[2].

Podemos tomar como ejemplo los motivos inspirados por Piero di Cósimo y comparar el *Ignudo* a la izquierda de Jeremías o la estatua de Giuliano de Médicis con el torso de Belvedere; la Sibila Eritrea con la figura central de la *Juventud de Moisés* de Signorelli; el grupo de luchadores en el dibujo Fr. 157

con una escena del *Infierno* de Signorelli; la Madonna de la Escalera, con relieves funerarios neoáticos; o la figura retorcida del dibujo Fr. 103 (fig. 126) con la Creusa ardiendo de los Sarcófagos de Medea (fig. 125)[3]. Casi invariablemente podemos observar las modificaciones siguientes:



125. Detalle de un sarcófago de Medea.



126. Miguel Angel. Dibujo a pluma.



127. Miguel Angel. *La Sagrada Familia*. Mármol.

1. Llenando huecos y eliminando proyecciones, las unidades, figuras o grupos, se condensan en una masa compacta que se aísla estrictamente del espacio que la rodea. La supuesta afirmación de Miguel Angel de que una buena escultura podía dejarse rodar por una colina abajo sin que se rompiera, a pesar de ser apócrifa, es una descripción bastante acertada de su ideal artístico.

2. Pensemos ya en la estructura bidimensional (es decir, sobre el aspecto ofrecido al ojo directamente por una pintura, relieve o una estatua, cuando se contemplan desde un punto de vista fijo), o dediquemos nuestra atención al volumen tridimensional, en ambos casos las figuras de Miguel Angel se diferen-

cian de sus modelos por una aguda acentuación de lo que podríamos llamar «las directrices básicas del espacio». Las líneas oblicuas tienden a ser remplazadas por horizontales o verticales, y los volúmenes escorzados tienden a ser frontalizados u ortogonalizados (es decir: se les hace incidir sobre el plano frontal según un ángulo de noventa grados). Además las líneas horizontales y verticales, así como los planos frontales y ortogonales se acentúan por el hecho de que sirven a menudo como *loci* para dos o más puntos significativos de la figura. El resultado es que la distribución como un todo, en el plano pictórico, así como en el espacio tridimensional, parece estar determinada por un sistema interno de coordenadas.

3. La rigidez de este sistema rectangular opera, sin embargo, como un principio dinámico y no estático. Al tiempo que se eliminan algunos motivos oblicuos, se mantienen otros y ganan en énfasis por un agudo contraste con las líneas básicas. Añádase a esto que la simetría a veces deja vía libre a una antítesis entre dos partes, una «cerrada» y rígida, la otra «abierta» y móvil; son muy frecuentes ángulos de cuarenta y cinco grados. Además las líneas rectas y las superficies planas son compensadas, por decirlo así, por convexidades salientes.

En dibujos y esculturas inacabadas, estos contrastes están más agudizados por el hecho de que el modelado interno no está efectuado por los prolongados trazos curvilíneos, que en un dibujo de Durero o Rafael parecen seguir el movimiento protuberante de las formas orgánicas, sino por líneas rectas entrecruzadas que contradicen la redondez que quieren acusar.

Es interesante, para comprobarlo, comparar la transformación de las obras de Miguel Angel, en manos de sus seguidores o copistas, con la transformación de otros modelos en manos de Miguel Angel. Los imitadores parecen eliminar precisamente estos rasgos que hemos considerado específicamente miguelangelescos, confirmando así el hecho de que el estilo de Mi-

guel Angel no es ni del pleno Renacimiento, ni «Manierista»[4], y mucho menos barroco[5].

Las figuras del pleno Renacimiento están, por regla general, construidas alrededor de un eje central que sirve de pivote para un movimiento libre, y sin embargo equilibrado, de la cabeza, hombros, pelvis y extremidades. Su libertad, sin embargo, está restringida según lo que Adolf Hildebrand ha llamado el principio de *Reliefanschauung* y que tomó por una regla general del arte, siendo meramente una norma especial aplicable al arte clásico y clasicista: el volumen es despojado de su «cualidad tortuosa»[6] de manera que al espectador, incluso cuando se encuentre ante una estatua acabada en todas sus partes, se le evite la impresión de ser «conducido alrededor de un objeto tridimensional». Esto se consigue perfeccionando lo que yo he llamado la «estructura bidimensional». Está organizada: primero, de manera que ofrezca un aspecto armonioso en sí misma (simetría aproximada; preferencia de angulaciones moderadas, por oposición a horizontales, verticales y diagonales rígidas; y un énfasis especial puesto en los contornos ondulantes que siempre se consideraron especialmente «armoniosos»); segundo, de manera que deje clara la estructura de los cuerpos tridimensionales; no se espera del espectador que supla las «deficiencias» con su propia imaginación, sino que se le presenta un cuadro libre de escorzos excesivos, superposiciones obstructivas, etc. Estéticamente, por tanto, una estatua del pleno Renacimiento es más bien un relieve que un objeto «redondo», y podemos entender que Leonardo da Vinci negara incluso la idea de la escultura tridimensional al afirmar que una estatua no era más que una combinación de dos relieves, uno que mostraba la figura de frente y otro de espaldas[7].

La *figura serpentinata*[8] manierista, por el contrario, no solo no evita, sino que se deleita, en lo que Hildebrand ha llamado *Das Quälende des Kubischen* («lo atormentador de lo cúbico»).

Las contorsiones y escorzos de las figuras manieristas serían inexplicables si no fueran complementadas por la imaginación del espectador. Consecuentemente una estatua manierista, lejos de permitir que el ojo del espectador descanse sobre el punto de vista predominante y satisfactorio, «parece girar gradualmente como para presentar no una vista, sino cien o más» para citar a Benvenuto Cellini, uno de los principales representantes de este estilo[9]. Puesto que cada uno de estos puntos de vista es igualmente interesante, y por otra parte, igualmente «incompleto» que el otro, el espectador se siente impulsado a circular alrededor de la estatua, y no es casualidad que el periodo manierista abunde en esculturas exentas, tales como fuentes y monumentos, mientras que las estatuas del Pleno Renacimiento estaban preferentemente colocadas en nichos o sobre el fondo del muro.

En contraste con el principio manierista de la escultura de puntos de vista múltiples o, como a mí me gustaría llamarla, de «visión giratoria»[10], el arte barroco tiende a reinstaurar el principio de punto de vista único, pero sobre una base completamente diferente a la *Reliefanschauung* que prevaleció en el Pleno Renacimiento. El Barroco abandona el gusto manierista por la composición entrelazada y las posturas contorsionadas, no a favor de la disciplina y el equilibrio clásicos, sino a favor de una aparente libertad ilimitada de composición, luz y expresión; y las estatuas barrocas ya no nos llevan a rodearlas, no porque las unidades plásticas se presenten planas, como para adaptarse a un plano de relieve, sino porque se han fundido con el espacio en torno en una imagen visual coherente que es bidimensional, solo en el mismo sentido, y hasta el mismo punto que la imagen de nuestra retina. Por tanto la composición es *flächenhaft* (plana) solo en tanto en cuanto responde a nuestra experiencia visual subjetiva; pero no es *flächenhaft* como diseño objetivo. Su aspecto es comparable al del escenario de un tea-

tro, más bien que al de un relieve. Incluso monumentos exentos, tales como la Fuente de los Cuatro Ríos, de Bernini, en la Piazza Navona, o las innumerables estatuas de jardín del siglo XVII, ofrecen una pluralidad de aspectos monovisuales (y cada uno de ellos parece «satisfactorio» en relación con el entorno arquitectónico o cuasi arquitectónico) más bien que una infinidad de aspectos de vista giratoria como sucede con las obras manieristas de carácter semejante.

El estilo maduro de Miguel Angel, que era contrario a la estatuaria exenta, se diferencia del manierismo en que sus figuras, salvo algunas excepciones bien justificadas[11], fuerzan al espectador a concentrarse sobre un punto de vista predominante que le impresiona como completo y total[12]. Se diferencia del barroco en que esta presentación predominante no está basada en la experiencia visual subjetiva sino en la frontalización objetiva. Y se diferencia del Pleno Renacimiento en que el efecto estético y psicológico de esta frontalización es diametralmente opuesto al obtenido por la aplicación del principio de Hildebrand. Miguel Angel se niega a sacrificar el poder del volumen a la armonía de la estructura bidimensional; en algunos casos la profundidad de sus figuras sobrepasa incluso su anchura. «Tortura» al espectador, no haciéndole moverse en torno a la figura, sino, de una forma mucho más efectiva, haciéndole detenerse ante volúmenes que parecen estar encadenados a un plano, o medio aprisionados en un nicho poco profundo, y cuya forma expresa una lucha mortal y silenciosa de fuerzas entrelazadas perpetuamente.

La *figura serpentinata* de los manieristas, al presentar lo que he llamado una «vista giratoria», parece estar compuesta de una sustancia blanda que puede estirarse hasta alcanzar cualquier longitud y ser retorcida en cualquier dirección. Da la impresión de una situación insegura e inestable, que, sin embargo, podría ser transformada en equilibrio clásico si la versatilidad

sin objeto de las figuras estuviera dirigida por una fuerza estabilizadora y controladora. Miguel Angel no carece de esa tal fuerza de control. Por el contrario, cada una de sus figuras está ligada, como hemos visto, a un sistema volumétrico de una rigidez casi egipcia. Pero el hecho de que este sistema volumétrico haya sido impuesto a organismos de una vitalidad totalmente distinta de lo egipcio crea la impresión de un conflicto interior perpetuo. Y es este conflicto interior, y no una falta de disciplina y de proyección exterior lo que se expresa en las «distorsiones brutales, proporciones exageradas y composición discordante» de las figuras de Miguel Angel[13]. Su infortunio es esencial e inevitable, mientras el de los manieristas es accidental y condicional.

Indudablemente, en aquella época había en el aire una *malaise* cultural causada por la adquirida conciencia de la incompatibilidad entre el cristianismo medieval y el clasicismo. Pero no es solo este malestar de una situación histórica de transición el que se refleja en las figuras de Miguel Angel; su sufrimiento viene de la experiencia humana misma. Aherrojadas inexorablemente, no pueden escapar de un cautiverio al mismo tiempo invisible e ineludible[14]. Su rebelión se acentúa a medida que se agudiza el conflicto; a veces se llega a una ruptura tal, que sus energías vitales se desploman. Incluso cuando no se muestran impedimentos físicos, como en los Esclavos o los soldados de la Batalla de Caseína, sus movimientos parecen estar envarados desde el principio, o paralizados antes de haber sido terminados, y sus contorsiones más espantosas y sus tensiones musculares no parecen conducir nunca a una acción efectiva, y mucho menos a un desplazamiento. El reposo completo, por otra parte, está tan ausente del mundo de Miguel Angel como la acción perfecta. Mientras el movimiento triunfal del joven conquistador en el grupo de la Victoria (fig. 173), e incluso el gesto de condenación de Cristo en el Juicio Final parecen estar frena-

dos por una tristeza reflexiva, las actitudes de reposo no comportan una tranquilidad pacífica sino el agotamiento absoluto, la turbación mortal, o una agitada somnolencia.

Por tanto, las figuras de Miguel Angel no están concebidas en relación a un eje orgánico, sino en relación con las superficies de un bloque rectangular, las formas emergen de la piedra como del agua vertida lentamente de un jarrón[15]. Están talladas con las características lineas cruzadas que, incluso en un dibujo, parecen marcas de cincel; están confinadas a los límites de su volumen plástico en lugar de mezclarse con el espacio; y sus energías se consumen en un conflicto interno de fuerzas que se estimulan y se paralizan mutuamente. Todos estos principios estilísticos y hábitos técnicos tienen un significado que va más allá de lo formal: son síntomas de la esencia misma de la personalidad de Miguel Angel.

Revelan el sentimiento casi totémico del cantero nato que negaba el título de escultura a cualquier obra producida *«per via di porre»* (modelado en escayola o cera) en lugar de *«per forza di levare»* (cincelando directamente la «dura piedra alpina») [16], y se le oprimía el corazón cuando un trozo de mármol esculpido había sido destruido o estaba amenazado de destrucción[17]. Dieron expresión visual al aislamiento de un hombre que rehuía el contacto con sus semejantes y cuya inclinación por las personas de su propio sexo era lo bastante fuerte para la inhibición, pero no para remplazar las formas ordinarias del amor[18]. Reflejan también las convicciones de un platónico.

Que la poesía de Miguel Angel está llena de concepciones «platónicas» fue algo ya observado por sus contemporáneos[19], y es casi unánimemente reconocido por los investigadores modernos[20]. Ciertamente Miguel Angel, un florentino cuya admiración y profundo conocimiento del Dante eran proverbiales[21], y cuyos escritos muestran, no sin frecuencia, reminiscen-

cias del Petrarca[22], no pudo evitar que su pensamiento y su lenguaje tuvieran un anticipo de elementos preficinianos. Pero ello es desdeñable en comparación con la importancia del neoplatonismo genuino con el cual el discípulo de Poliziano había entrado en contacto de muchacho. Y justamente su estudio serio de la *Divina Commedia* de Dante no podía sino acrecer su interés por las doctrinas de la «Academia Platónica». Nadie leía a Dante sin comentario. Y de las diez u once ediciones de Dante impresas antes de 1500 nueve llevan el Comentario de Cristoforo Landino, en el cual cada verso del poeta es interpretado en sentido neoplatónico, y se relaciona con las teorías expuestas en otros escritos de Landino. Sabemos que Miguel Angel no estaba menos familiarizado con este comentario que con el texto del Dante mismo[23]; y es más que probable que conociera también, si no las obras en latín de Ficino, al menos el *Comentario* en italiano de Pico de la Mirándola a la *Canzona d'Amore* de Benivieni[24].

Todo esto no es excepcional. En un artista italiano del siglo XVI la presencia de influencias neoplatónicas es más fácil de explicar que su ausencia. Pero entre todos sus contemporáneos, Miguel Angel fue el único que adoptó el neoplatonismo, no en algunos aspectos, sino en su integridad, y no como un sistema filosófico convincente, mucho menos como una moda del momento, sino como una justificación metafísica de su propio yo. Sus propias experiencias emocionales, que llegaron a su primer clímax en su amor por Tommaso Cavalieri, y a su segundo en su amistad con Vittoria Colonna, se acercaban a la idea del amor platónico en un sentido inalterado. Mientras la creencia neoplatónica en la «presencia de lo espiritual en lo material» prestaba un fondo filosófico a su entusiasmo estético y amoroso por la belleza, el aspecto opuesto del neoplatonismo, la interpretación de la vida humana como una forma de existencia irreal, accesoria y atormentada, comparable a una vida en el

Hades, estaba en armonía con aquella profunda insatisfacción consigo mismo y con el universo, que es el sello mismo del genio de Miguel Angel. De igual forma que puede llamarse a Piero di Cósimo el único epicúreo auténtico entre los muchos artistas influenciados por Lucrecio, se puede llamar a Miguel Angel el único platónico entre los muchos artistas influidos por el neoplatonismo.

Así, los versos de Miguel Angel que suenan duros y torpes al sensible oído italiano, se diferencian de las producciones de sus contemporáneos, más eufónicas, en que están penetrados del acento de la verdad. En ellos, las conocidas nociones neoplatónicas expresan las mismas realidades psicológicas que se manifiestan en sus obras de arte.

Su terca preferencia por la laboriosa «*scoltura per forza di levare*» y su preocupación por la forma de bloque, confiere un significado psicológico —y al mismo tiempo recibe un significado filosófico— a los poemas en que renueva la interpretación alegórica de Plotino del proceso por el cual la forma de una estatua es liberada de la piedra recalcitrante[25]. La belleza preterindividual o incluso preternatural de sus figuras, no cualificada por pensamientos conscientes o emociones claras[26], sino soñadas como en trance, o brillantes con la emoción de un «*furor divinus*» reflejan su creencia neoplatónica de que lo que la mente arrebatada admira en el «espejo» de las formas aisladas y las cualidades espirituales[27], no es sino un reflejo del único e inefable esplendor de la luz divina, en la cual se ha deleitado el alma antes de su descenso a la tierra[28], deleite que luego recordará siempre con nostalgia[29], y que puede liberar temporalmente «*della carne ancor vestita*»[30]. Y cuando Miguel Angel habla, como lo habían hecho y continuaban haciéndolo otros muchos, del cuerpo humano como «*carcer terreno*», la «prisión terrestre» del alma inmortal[31], plasmaba esta metáfora-tópico en

actitudes torturadas de lucha o vencimiento. Sus figuras simbolizan la lucha iniciada por el alma para escapar de la esclavitud de la materia. Pero su aislamiento plástico denota la impenetrabilidad de su prisión.

Es significativo que Leonardo da Vinci, adversario de Miguel Angel en la vida y en el arte, profesara una filosofía diametralmente opuesta al neoplatonismo. En Leonardo, cuyas figuras están tan libres de coerciones como las de Miguel Angel están «inhibidas»[32], y cuyo principio del *sfumato* reconcilia el volumen plástico con el espacio, el alma no está cautiva del cuerpo, sino que el cuerpo —o, para hablar con más precisión, la «quintaesencia» de sus elementos materiales— es cautivo del alma. Para Leonardo la muerte no significa la liberación, la vuelta del alma a su mundo, pues según la creencia neoplatónica puede retornar al lugar de donde vino cuando el cuerpo haya dejado de aprisionarla; significa, por el contrario, la liberación de los elementos, que son puestos en libertad cuando el alma ha dejado de mantenerlos unidos: «He aquí —dice Leonardo— que la esperanza y deseo de recuperar su mundo y volver a nuestro primer estado es semejante al impulso que conduce a las mariposas hacia la luz. El hombre, que anhela siempre gozoso la nueva primavera, el nuevo verano, los meses y los años nuevos — no se da cuenta de que desea su propia destrucción. Pero este deseo es la quintaesencia, el espíritu mismo de los elementos, que se encuentran aprisionados por el alma, y ansia siempre volver del cuerpo humano al lugar de donde ha salido[33].

Las obras de Miguel Angel reflejan esta actitud neoplatónica no solo en la forma y los motivos sino también en la iconografía y el contenido, a pesar de que no podemos esperar de ellos que sean simples ilustraciones del sistema de Ficino como el Combate entre la Razón y la Sensualidad de Bandinelli (fig. 107)[34]. Mientras Bandinelli inventa personificaciones para interpretar los puntos clave de la teoría neoplatónica, Miguel An-

gel recurre al neoplatonismo en su busca de símbolos visuales de la vida y el destino humanos, tal como él los concebía.

Este simbolismo neoplatónico es especialmente evidente en la Tumba de Julio II y en la Capilla Médicis[35]. Porque desde las épocas más tempranas de la historia humana el arte funerario ha expresado las creencias metafísicas del hombre de modo más directo e inequívoco que cualquier otra forma de expresión artística[36].

Los antiguos egipcios querían preparar el futuro de los muertos más bien que glorificar su vida pasada. Las estatuas funerarias y los relieves ocultos a los ojos humanos, intentaban preparar al difunto para las necesidades de la otra vida: abundancia de comida y bebida, esclavos, los placeres de la pesca y la caza y, sobre todo, un cuerpo indestructible: el *Kā*, el espíritu errante de los muertos, entraría en la cámara mortuoria por una falsa puerta, se deslizaría dentro de la estatua funeraria y la utilizaría como las almas de los vivos utilizan sus cuerpos, mientras las imágenes de los muros cobrarían vida de forma mágica para servir a los deseos de su dueño. La misma inmovilidad de las estatuas egipcias atestigua el hecho de que no intentaban representar un ser humano dotado de vida real, sino reconstruir un cuerpo esperando perennemente ser resucitado por un poder mágico.

Los griegos, preocupados por la vida en la tierra más que por la vida en el más allá, y capaces de quemar a sus muertos en lugar de momificarlos, invirtieron este punto de vista. La expresión griega para tumba es μνῆμα, es decir: memorial; y, de acuerdo con esto, el arte sepulcral clásico se hizo *retrospectivo* y *representativo*, mientras el arte sepulcral egipcio había sido *prospectivo* y *mágico*. Las stelai áticas muestran héroes venciendo al enemigo, guerreros que mueren en batallas, esposas que se despiden de sus esposos mientras se preparan para el último viaje,

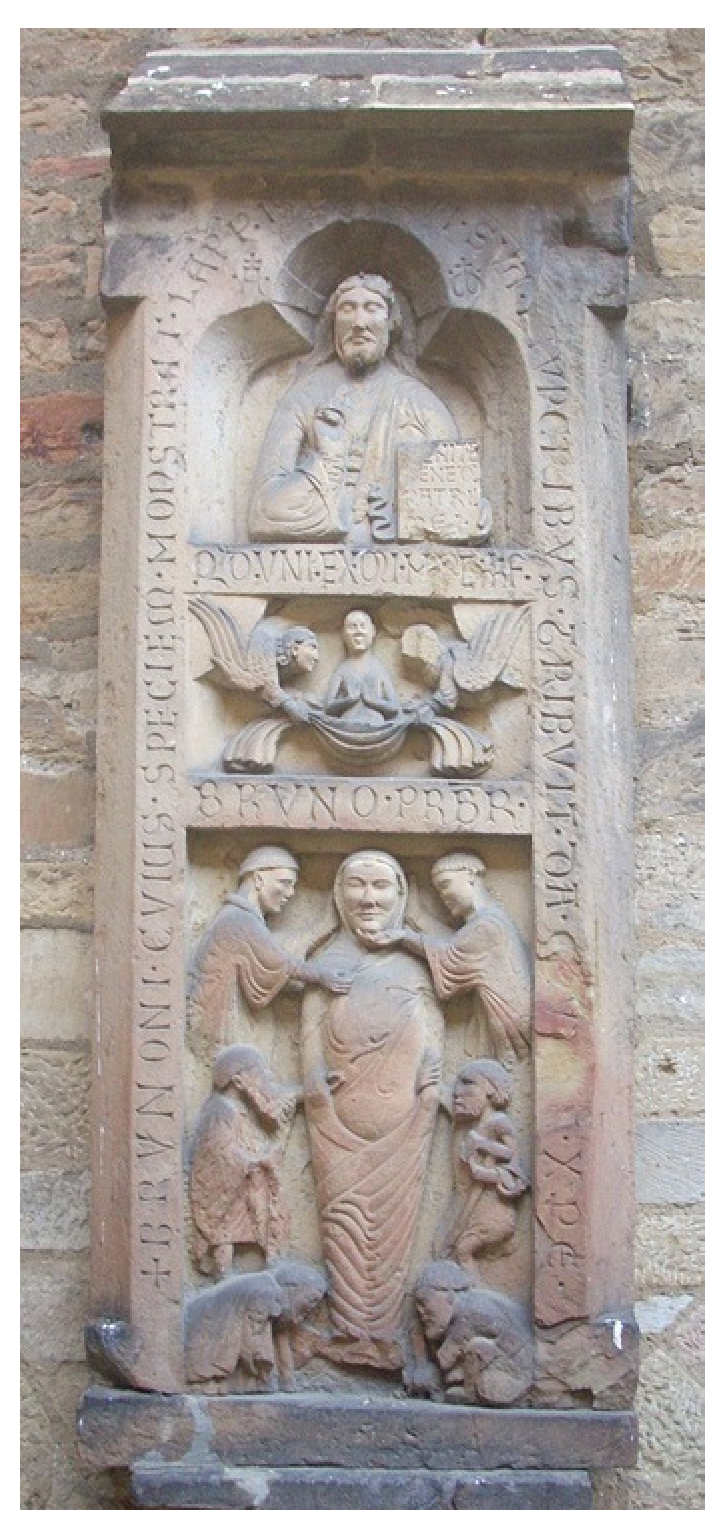
y un político o comerciante romano podía representar las etapas de su carrera en los relieves de su sarcófago[37].

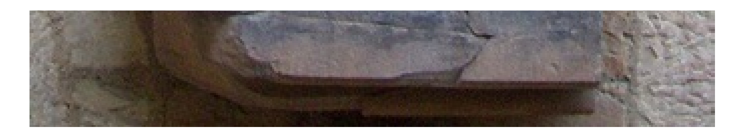
Con la decadencia de la civilización clásica y la invasión paralela de credos orientales puede observarse una interesante reacción. El arte funerario volvió otra vez a centrarse en el futuro en vez del pasado. Pero el futuro se concebía ahora como una transición a un plano de existencia completamente diferente y no como una simple continuación de la vida terrena de forma permanente. Mientras el arte funerario egipcio había sido un instrumento mágico para proveer a los muertos de sus capacidades físicas y sus bienes materiales, el arte funerario de la antigüedad clásica tardía y el cristianismo primitivo producía símbolos que anunciaban su salvación espiritual. La vida eterna estaba asegurada por la fe y la esperanza, no por la magia, y era considerada, no como una perpetuación de la personalidad concreta, sino como una ascensión del alma inmortal.

En los ejemplos paganos esta idea estaba directamente expresada en monumentos como los *sarcophagi clipeati*, en que las imágenes de los muertos rodeados de un rondel o concha, son llevados por Victorias, y de forma indirecta se sugería la representación de escenas báquicas, o de mitos adecuados, como el de Ganimedes, Endimión, Meleagro, o Prometeo. El arte cristiano primitivo pudo adoptar fácilmente estos dos esquemas, con la única diferencia de que las Victorias fueron sustituidas por ángeles y que las escenas y símbolos cristianos ocuparon el lugar de los paganos. Incluso los retratos de tamaño natural encontrados en las *stelai* africanas anticipan el futuro en lugar de conmemorar el pasado: se encuentra a los difuntos como *orantes*, frecuentemente flanqueados por símbolos de la salvación tales como pájaros, peces, ovejas o candiles.

Durante varios siglos el arte funerario cristiano se abstuvo de representar la vida pasada de los muertos, a excepción, desde luego, de los hechos de los santos, cuyos sepulcros eran lu-

gares sagrados más que tumbas, y de alusiones simbólicas a cualidades y acciones memorables desde el punto de vista estrictamente eclesiástico. Los donantes eran representados en sus tumbas con un pequeño modelo de la iglesia que habían construido[38]; los obispos virtuosos eran representados atravesando con su báculo un símbolo del Vicio o la Infidelidad[39]. Representar a un sacerdote caritativo llorando por los mendigos a quienes había mantenido durante su vida (fig. 134) era casi la máxima glorificación permisible según las normas hacia 1200.


BRVNO·PRBR·



134. Losa de la Tumba del Sacerdote Bruno (muerto en 1194).

La modesta losa funeraria de aquel presbítero Bruno, *«qui sua pauperibus tribuit»* (murió en 1194)[40] muestra la mayoría de los rasgos característicos de las monumentales tumbas murales góticas conocidas comúnmente como *enfeus*[41]. Estos *enfeus*, derivación final de las tumbas de nicho, igualmente frecuentes en la época de los paganos y en la cristiandad primitiva, pretendían dar forma visible a la teoría de la salvación elaborada por la teología de la Alta Edad Media. El sarcófago colocado en un nicho de arco en el muro, sirve como *lit de parade* sobre el que reposa la efigie yacente del difunto (gîsant), llorado por las plañideras y flanqueado por sacerdotes que llevan a cabo los ritos del funeral. Esta escena terrenal está coronada por la imagen protectora de la Virgen, acompañada frecuentemente de santos particulares, mientras la parte superior de la arquivolta que rodea el nicho muestra la ascensión del alma en forma de un pequeño cuerpo humano que los ángeles portan al cielo. La estructura completa está coronada por la imagen de Cristo o el Dios Padre.

Cuando la ola gótica se extendió por Italia, este esquema del *enfeu* fue ampliamente adoptado y fue Giovanni Pisano quien marcó la senda hacia su desarrollo ulterior. Los ángeles, por ejemplo, levantaban frecuentemente cortinas sobre la imagen yacente, en lugar de levantar la imagen del alma, y sustituyeron así a los sacerdotes oficiantes, mientras que los plorantes y la imagen de Cristo o de Dios Padre que lo coronaban desaparecen a menudo en ejemplos posteriores[42]. La disposición general, sin embargo, siguió siendo muy parecida, incluso cuando las formas góticas fueron sustituidas por las clasicistas; y es to-

davía reconocible en las tumbas murales representativas del primer Renacimiento y el Pleno Renacimiento.

El único cambio fundamental indicador de un nuevo sentido «humanístico» fue la introducción gradual del elemento biográfico y panegírico que se puede observar durante el siglo XIV. Estatuas de tamaño natural representando al difunto como una personalidad viviente fueron colocadas sobre su imagen yacente o incluso la sustituyeron[43]. Se añadieron Virtudes y, más tarde, Artes Liberales para glorificar su carácter y sus éxitos. En los relieves que adornan los sarcófagos se veían príncipes entronados entre sus consejeros espirituales y seglares[44], e incluso antes de que los príncipes hubieran recibido estos honores, los profesores de Bolonia habían insistido en continuar sus lecciones, por lo menos en efigie, más allá de la tumba[45].

Sin embargo no fue antes de la segunda o tercera década del siglo XIV cuando imágenes alegóricas y representaciones tipificadas de carácter simbólico fueron complementadas con reproducciones de episodios o incidentes aislados, como las escenas de la vida del obispo Simone Saltarelli en su tumba de Sta. Caterina de Pisa (fig. 133)[46] o las hazañas guerreras de los Scaligeri en sus tumbas de Verona[47].



133. Pisano. *Tumba del Obispo Saltarello*. 1341-1342.

En general esta resurrección de una actitud retrospectiva se reducía frecuentemente a simples adiciones a la tradicional dis-

posición del *enfeu*, mantenido dentro de los límites de las tradiciones cristianas. Casos como los orgullosos monumentos de los Scaligeri o Colleoni, cuyas estatuas ecuestres coronan escenas seculares y religiosas, son relativamente raros; y todavía más raros son los ejemplos positivamente paganos, como los relieves de Andrea Riccio en la tumba del gran anatómico Marcantonio della Torre donde no puede apreciarse ningún símbolo cristiano, y la vida completa del científico, incluyendo la realización de una auténtica *Suovetaurilia*, está representada con auténticas vestiduras y decoraciones clásicas[48].

El Quattrocento, especialmente en Florencia, tendió incluso a limitar la compleja iconografía de las suntuosas tumbas del siglo XIV a favor de una sencillez llena de dignidad y pureza de diseño, alcanzando su cumbre en la Tumba de Leonardo Bruni, de Bernardo Rosellino (1444)[49]. Hasta el último tercio del siglo XV los temas clásicos, elegidos de tal forma que permitieran una interpretación cristiana, no empezaron a introducirse; al principio, en lugares más bien inadvertidos[50]. Aproximadamente al mismo tiempo las tumbas de personajes seculares empezaron a mostrar los primeros síntomas de vanagloria. La figura de la Fama, sin embargo, no hizo su aparición en el arte funerario hasta terminado el Pleno Renacimiento[51]. De hecho los monumentos más distinguidos del «mejor periodo», como las tumbas de Rovere, de Andrea Sansovino, en Sta. María del Popolo (1505-7), pretenden impresionar al espectador por su reticencia más bien que por su ostentación, por lo menos en lo que respecta a la iconografía.

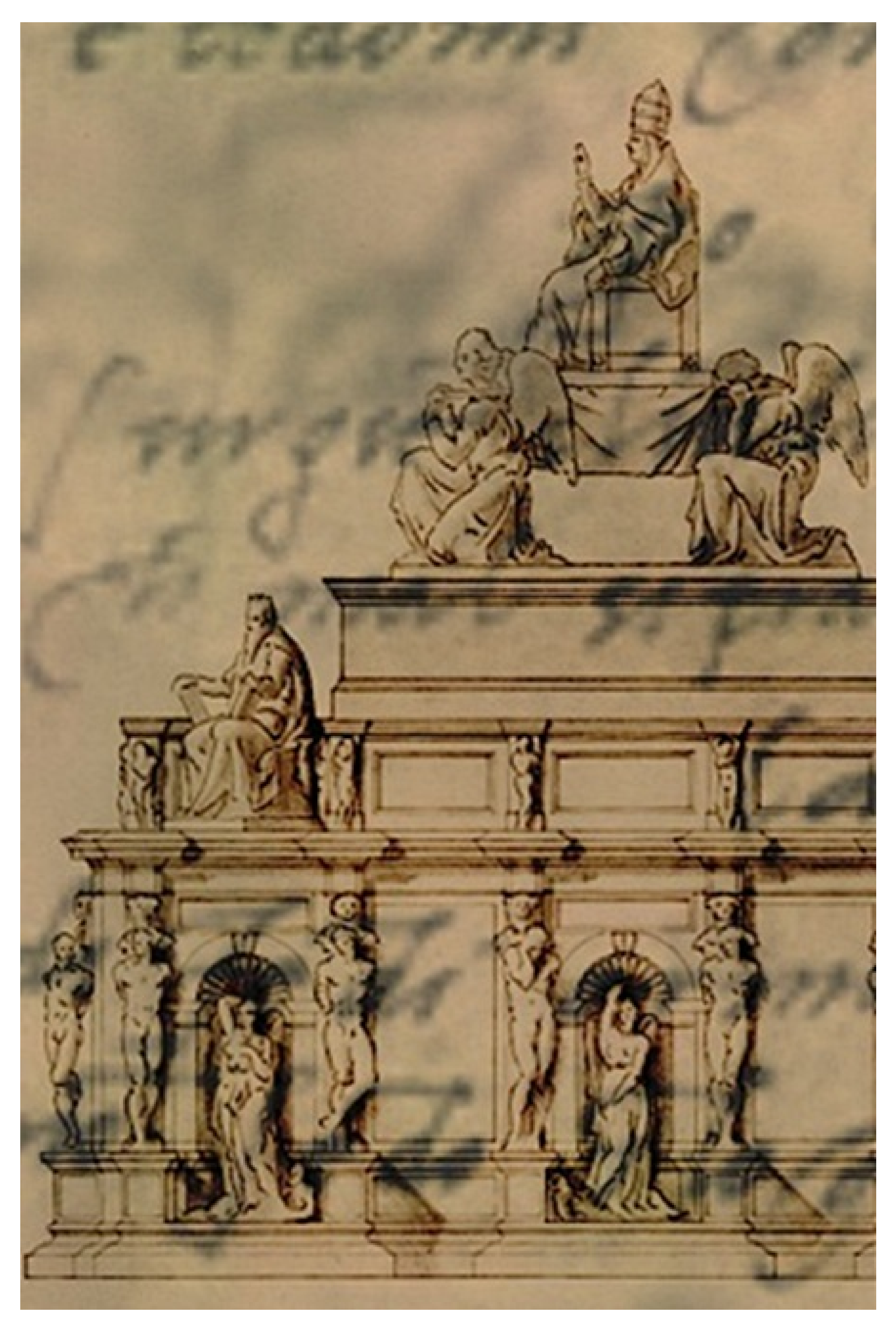
Para situar, dentro de este proceso, la Tumba de Julio II de Miguel Angel, tenemos que considerar los proyectos iniciales —que sobrepasan a cualquier antigua tumba imperial en belleza y orgullo, riqueza de ornamentación y abundancia de esta-

tuas[52]— más bien que la pobre estructura finalmente erigida en S. Pietro in Vincoli[53].

Según el primer proyecto (1505) la Tumba era un monumento exento, de dimensiones impresionantes (12 x 18 codos, o 7,20 x 10,80 m.), con una cámara sepulcral oval en el interior. El primer piso del exterior estaba adornado de una sucesión continua de nichos conteniendo cada uno un grupo con la Victoria y flanqueado por dos cariátides a las que estaban atados esclavos *(prigioni)* en actitudes diferentes. En las esquinas había cuatro grandes estatuas: Moisés y —según Vasari— San Pablo, la *Vita Activa* y la *Vita Contemplativa*. Una pirámide escalonada ascendía a un segundo cuerpo que servía de base para dos Angeles que llevaban lo que se ha llamado un *arca* o *bara* (féretro o andas), y posiblemente había una *sella gestatoria* con la imagen sedente del Papa[54]. Uno de los Angeles sonreía «como si estuviera contento de que el alma del Papa hubiera sido recibida entre los justos», el otro lloraba «como si estuviera dolido porque el mundo había sido privado de un hombre semejante[55]. Además de las «más de cuarenta» estatuas de mármol (el número real era probablemente cuarenta y siete) la Tumba estaba adornada por muchas esculturas ornamentales y varios (probablemente seis) relieves de bronce representando «los hechos de tan gran Pontífice» (figs. 131-32).



131. Miguel Angel. *Tumba de Julio II*. Reconstrucción del primer proyecto (1505). Alzado frontal.



132. *Ídem*. Alzado lateral.

En 1513, después de la muerte del Papa, se decidió transformar el monumento en una curiosa mezcla entre un mausoleo y

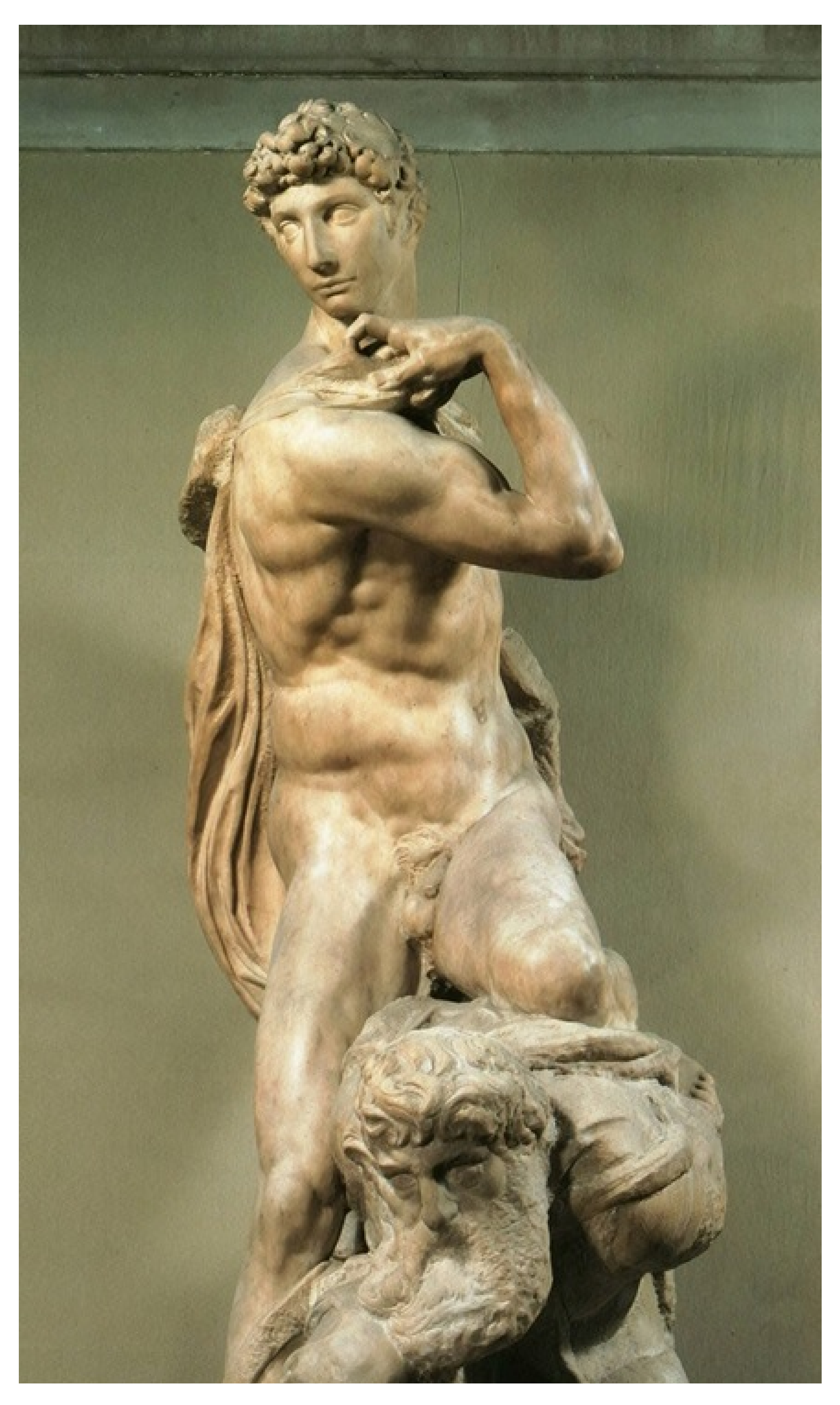
una tumba adosada al muro y sobresaliendo 7,70 metros en el espacio. El planteamiento iconográfico se hizo aún más complicado. Mientras la zona inferior permanecía prácticamente igual, a excepción del cambio de proporciones y sus consecuencias, el número de estatuas sobre la plataforma fue aumentado a seis, colocadas ahora en ángulo recto y no diagonalmente[56]. Sobre un gran catafalco se veía la efigie del Papa, mantenida por cuatro ángeles, dos a la cabeza, dos a los pies, y este grupo estaba ornado de un ábside alto *(capelletta)* que sobresalía del muro. Albergaba cinco grandes estatuas: una *Madonna* y probablemente cuatro Santos. El número de relieves, por otra parte, fue reducido a tres, uno en el centro de cada fachada. En relación con este segundo plan el Moisés (destinado a la esquina frontal derecha de la plataforma) y los dos Esclavos del Louvre (destinados a la esquina frontal izquierda del primer piso) fueron realizados durante los años siguientes, y las partes arquitectónicas que todavía forman el piso bajo de la Tumba en S. Pietro in Vincoli fueron completadas por un hábil cantero (figs. 135, 136, 137).

El año 1516 marca el principio de un lamentable proceso de reducción. Lo que había sido una estructura tridimensional se aproximaba ahora a la forma de una tumba mural, sobresaliendo de la pared menos de tres metros. La zona frontal inferior permanecía desde luego sin cambios, pero la complicada estructura superior planeada en 1513 fue rechazada para acordar el segundo piso con el inferior. Su elemento central era un nicho con el Papa llevado por Angeles, pero su número fue reducido de nuevo a dos; los laterales tenían nichos menores con estatuas sedentes coronadas de relieves cuadrados.

En 1526 este proyecto intermedio se redujo a una tumba mural llana y sencilla, y en un contrato de 1532 las partes acordaron una disposición similar a la considerada en 1516, pero sin sobresalir de la pared y en apariencia no muy diferente de la

estructura actual. Dejando aparte la efigie del Papa, ahora reclinada sobre su sarcófago, el número de estatuas que Miguel Angel tenía que llevar a cabo se redujo a seis: una Sibila, un Profeta, una Virgen, el Moisés —que ahora pasaba al centro de la zona inferior— y los dos esclavos del Louvre. La inclusión de estos últimos era un *pis-aller* obvio: fueron incluidos solo porque ya estaban hechos y porque no había ninguna otra cosa para llenar los nichos a ambos lados de Moisés. Pero ya no encajaban en el plan, y podemos fácilmente entender que, diez años más tarde, Miguel Angel mismo propusiera retirarlos y sustituirlos por las figuras de Raquel y Lea, personificando la vida contemplativa y la activa. Esta fue la forma definitiva en que se construyó la Tumba entre los años 1542 y 1545.

Sin embargo, justamente cuando se había visto que era inevitable la reducción a una simple tumba adosada, o sea hacia 1532, Miguel Angel hizo un último esfuerzo desesperado para compensar con la fuerza plástica la pérdida de magnificencia arquitectónica. Decidió desechar por entero la arquitectura completada en 1513-14 para hacer sitio a cuatro esclavos considerablemente más grandes, que, en violencia de movimiento y en potencia de masa (su profundidad es mayor que su ancho), no han sido nunca igualados en ninguna otra escultura clásica o moderna, y a cuatro grupos con la Victoria de tamaño parecido. Este plan era tan sublimemente poco razonable como los últimos proyectos para S. Giovanni dei Fiorentini, donde también pensó desechar todo lo que ya había hecho, a favor de una concepción utópica[57]. Tenía que fracasar forzosamente. Solo los cuatro Esclavos incompletos, conservados en la Academia de Florencia, y el grupo de la Victoria en el Palazzo Vecchio (fig. 173) atestiguan el más heroico episodio de lo que Condivi llama *la tragedia della Sepoltura*[58]





173. Miguel Angel. *Victoria*. Grupo de mármol de la tumba de Julio II.

Si la Tumba de Julio II, tal como la describen Vasari y Condivi, hubiera sido realizada según el proyecto de 1505 (figs. 131-132), el Papa habría entrado en el Más Allá como un *triumphator*, anunciado por la Alegría y seguido de la Lamentación. Los relieves habrían inmortalizado sus hechos, los esclavos habrían personificado las «provincias subyugadas por aquel Pontífice y llevadas a la obediencia a la Iglesia Apostólica»[59], o las Artes Liberales y Técnicas como la Pintura, la Escultura y la Arquitectura (para indicar que todas las virtudes eran víctimas de la muerte al mismo tiempo que el Papa Julio, porque nunca encontrarían un hombre que las favoreciera y las alimentara como él lo había hecho)[60], o quizá ambas cosas[61]; y los grupos de los nichos hubieran sido Victorias en el sentido literal y no en el figurado.

Sin embargo sería un error interpretar la Tumba, incluso en su primera versión, como un mero monumento triunfal *all'antica*[62]. Es cierto que la idea misma de un mausoleo, con una cámara sepulcral interior accesible tiene algo de «pagano»: la decoración plástica puede haber sido influida por los Arcos de Constantino y Septimio Severo y por estructuras fantásticamente clasicistas, como las del fresco de S. Felipe exorcizando al Dragón por Filippino Lippi, que acababa de ser terminado cuando Miguel Angel dejó Florencia y marchó a Roma; los da-

tos contradictorios y plagados de dudas de los biógrafos pueden reflejar la opinión popular de su época.

Sin embargo, el que la Tumba de Julio II nunca pueda haber sido concebida como un monumento de simple orgullo y gloria humana lo evidencian: primero, los ángeles portando al Papa muerto a su destino eterno, clara derivación de un motivo encontrado constantemente en el arte funerario de la Edad Media; y segundo, las cuatro estatuas de la plataforma, que representan a Moisés y probablemente S. Pablo, con las personificaciones de las Vidas Activa y Contemplativa[63]. Estos motivos pretenden con toda seguridad abrir la visión de una región más allá de las simples luchas y triunfos políticos y militares. Pero esta región no es completamente idéntica al Paraíso Cristiano, esperanzadoramente representado en los monumentos sepulcrales de una época anterior.

En estos se muestra un marcado contraste entre la esfera terrestre y la celestial, tanto que en los *enfeus* medievales, e incluso en monumentos del Trecento como la Tumba del Obispo Saltarelli (fig. 133) la efigie que representaba al difunto como ser físico solía ser diferente a la pequeña imagen de su alma. En la Tumba de Julio, sin embargo, cielo y tierra ya no están separados el uno del otro. Las cuatro gigantescas figuras de la plataforma, colocadas como están entre la zona inferior con los Esclavos y las Victorias y el grupo que corona el monumento con los dos Ángeles que llevan la *bara* con el Papa, sirven de intermediarios entre la esfera celestial y la terrestre. Gracias a ellos la apoteosis del Papa no parece una transformación repentina y milagrosa, sino una subida gradual y casi natural; en otras palabras, no una resurrección, en el sentido del dogma ortodoxo cristiano, sino una ascensión en el sentido de la filosofía neoplatónica[64].

Recordemos que según la doctrina de la Academia Florentina, tal como la formula Landino, la *vita activa* así como la *vita*

contemplativa son las dos vías hacia Dios, a pesar de que la rectitud activa es el único prerrequisito para la iluminación contemplativa. Y cuando Landino compara *iustitia* y *religio* con las «dos alas sobre las cuales el alma vuela hacia el cielo», esta metáfora podría bien aplicarse a los dos Angeles, uno lamentando el final de una vida de acción justa y fructífera y el otro celebrando el principio de una vida dedicada a la contemplación eterna de la Deidad.

Los neoplatónicos florentinos citaban constantemente a Moisés y S. Pablo como los dos ejemplos más grandes de los que habían alcanzado la inmortalidad espiritual, incluso durante su vida terrena, a través de una síntesis perfecta de acción y contemplación. Porque, a pesar de que Moisés vive en la memoria de la humanidad como un legislador y gobernante más bien que un visionario, también él «veía con la mirada interior»[65], y es en su cometido de dirigente al mismo tiempo que poeta inspirado como lo ha retratado Miguel Angel. Dado el hecho de que en el siglo XVI la palabra «contemplativo» había llegado a ser usada como un término neoplatónico, la ingenua descripción que Condivi da del Moisés como «el capitán y guía de los hebreos», mostrado en la actitud de un pensador contemplativo, su rostro penetrado de luz y del Espíritu Santo, que inspira amor y miedo al que lo mira[66] hace infinitamente más justicia a la famosísima escultura de Miguel Angel, que la concepción todavía popular de que Moisés, después de haber descansado por razones desconocidas, fue irritado por la danza en torno al Becerro de Oro, y parece a punto de levantarse repentinamente y romper las Tablas —una interpretación que no se habría inventado nunca si se hubiera dejado la estatua en el lugar que le estaba destinado—. El Moisés de Miguel Angel ve solamente lo que los neoplatónicos llamaron el «esplendor de la luz divina». Como las Sibilas y Profetas de la Bóveda de la Sixtina y los evangelistas medievales que son los antepasados de

ambos[67], revela en su movimiento repentinamente detenido, y en su expresión imponente, no la sorpresa irritada, sino la ansiedad sobrenatural que, para citar a Ficino, «petrifica y casi aniquila el cuerpo mientras arrebata el alma»[68].

Por tanto, las cuatro figuras simbolizan los poderes que aseguran la inmortalidad al actuar como intermediarios entre el mundo terrestre y el translunar. En consecuencia la decoración del piso inferior, al tiempo que glorifica los éxitos personales del Papa, simboliza la Vida en la Tierra como tal.



128. Miguel Angel. *El profeta Ezequiel*. Capilla Sixtina.



129. Miguel Angel. *El profeta Isaías*.



130. Miguel Angel. La Fortaleza.

El significado de las Victorias y los Esclavos no estaba en absoluto limitado a un simbolismo triunfal en el más restringido sentido, a no ser que estuvieran destinados a animar una composición totalmente pagana, como sucede en el fresco de Filippino Lippi ya mencionado. Para un espectador del siglo XVI, que conocía la tradición de la *Psychomachia*, si no las ideas neoplatónicas, un grupo con la «Victoria» sugeriría en principio una lucha moral entre el bien y el mal, más bien que un triunfo guerrero. El posterior grupo de la Victoria de Miguel Angel ha sido de hecho interpretado siempre en un sentido simbólico: Vincenzo Danti lo utilizó como representación del Honor venciendo al Deshonor; Giovanni Bologna lo transformó en un combate entre la Virtud y el Vicio; y Caravaggio, con giro irónico, típico del más renuente admirador de Miguel Angel, lo transformó en una ilustración del Adagio *Amor vincit omnia*.

Los esclavos encadenados eran también interpretados como alegorías morales por el Renacimiento. Eran usados como símbolos del alma humana sin regenerar, mantenida en cautiverio por sus deseos naturales. Es muy probable que sea en este cometido en el que aparecen en la pila del Baptisterio de la Catedral de Siena, de Antonio Federighi, que era bien conocida de Miguel Angel, y ha sido acertadamente considerada un modesto precedente de la Tumba de Julio (fig. 138)[69]. De forma no diferente a los candelabros medievales[70], simboliza un universo cristiano que, apoyado en las cuatro esquinas del mundo y descansando sobre la tierra (las tortugas), ascienden al estado de gracia (el agua bendita) a través del estado natural (los esclavos) y el paganismo (los *bucráneos*). Además en un grabado de Cristoforo Robetta (B. 17) (fig. 139) se muestra una comparación entre la libre mente humana y la naturaleza humana esclavizada: la primera está representada por un aplomado joven insensible a los poderes seductores de *«Wein, Weib und Gesang»* personificados por un sátiro levantando un cuerno para beber, una joven desnuda tocando el arpa y otra joven desnuda ofreciendo su pecho; la última está encadenada y se retuerce con ansia.



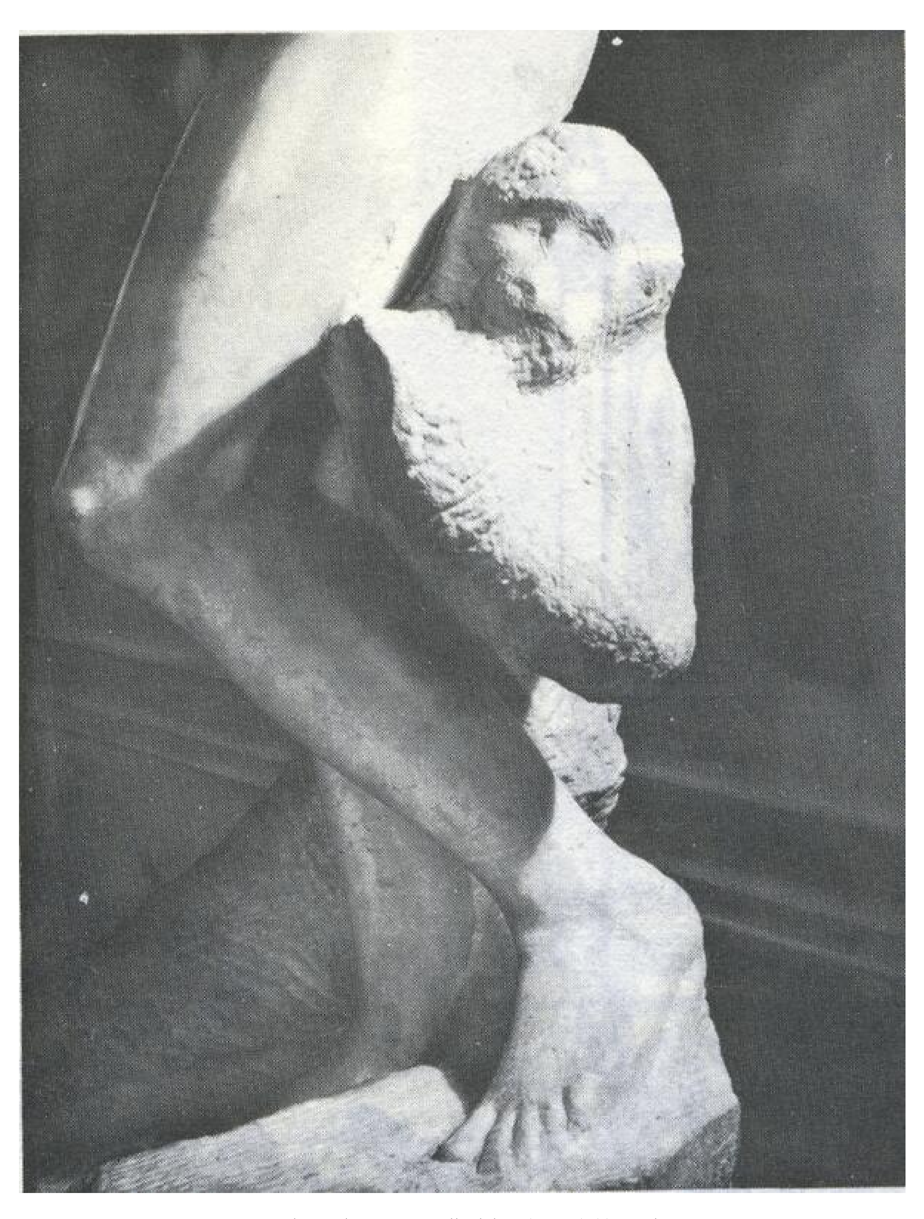
138. Antonio Federighi. *Pila*. Siena. Catedral.



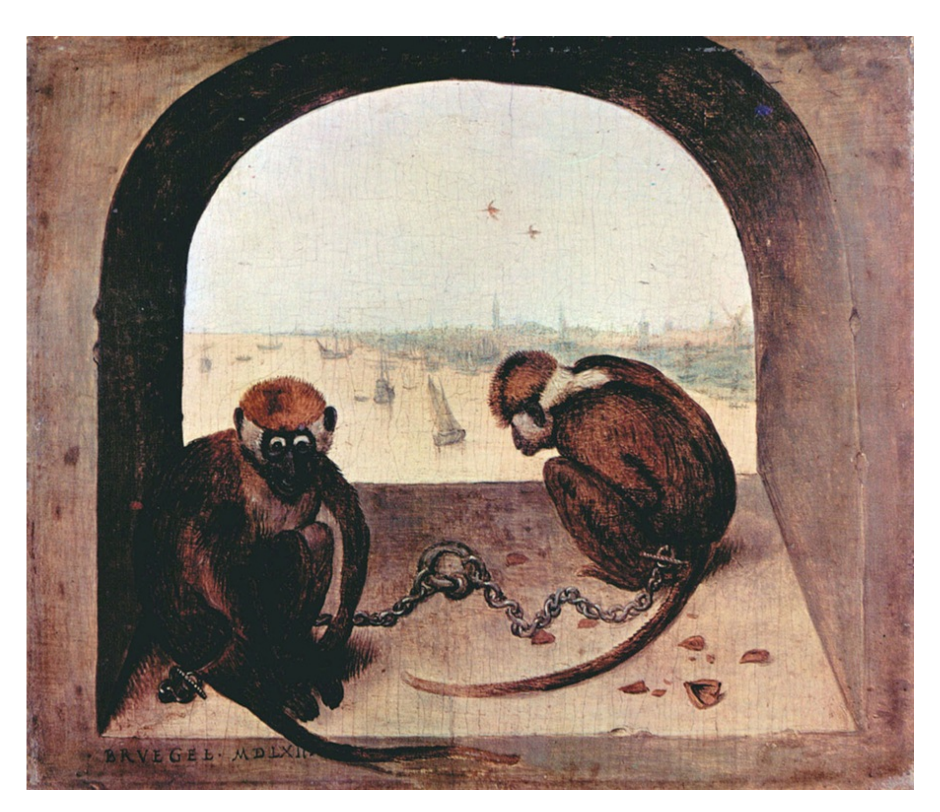
139. Cristoforo Robetta. Grabado alegórico.

Los esclavos de Miguel Angel expresan, sin embargo, un significado más específico. Se ha sabido durante mucho tiempo que el Esclavo del Louvre está acompañado por la imagen de

un mono que emerge de la informe masa de la piedra, y se ha pensado que este mono pudiera ser un atributo que señalase a este esclavo como una personificación de la Pintura[71]. Esta explicación estaría de acuerdo con las tradiciones iconográficas, así como con la aseveración de Condivi de que los Esclavos personificaban a las Artes; pero no es compatible con el hecho de que un mono, esbozado más ligeramente pero de forma no menos inconfundible, está relacionado también con el Esclavo Rebelde: su cráneo redondo, su frente baja y cuadrada y su hocico saliente son claramente reconocibles tras la rodilla izquierda del esclavo (fig. 140). Por tanto, no se puede interpretar el mono como un símbolo específico para distinguir a un esclavo del otro, sino que debe tratarse de un símbolo genérico que acentúa el significado de los Esclavos como tales.



140. Miguel Angel. *Mono*. Detalle del *Esclavo rebelde* en el Louvre.



141. Breughel el Viejo *Dos monos con grilletes*. 1562.



142. *Mono con grilletes,* simbolizando los bajos impulsos subyugados.



143. Durero. *Mono con grilletes*. Detalle del grabado de *La Virgen con el Niño*.

El significado más corriente del mono —mucho más común que su relación con la pintura, y no digamos con las otras artes y oficios— era moral: mucho más semejante al hombre en apariencia y comportamiento que cualquier otro animal, y sin embargo privado de razón y proverbialmente lascivo (*turpissima bestia, simillima nostri)* el mono era usado como un símbolo de todo lo subhumano en el hombre: lujuria, avaricia, gula y desvergüenza en el sentido más amplio posible[72]. Por tanto el «común denominador» de los Esclavos según indica el mono sería: la naturaleza animal. Y esto nos recuerda el hecho de que los neoplatónicos habían calificado al «Alma Inferior» como *commune cum brutis*; lo que el hombre tiene en común con los animales sin inteligencia. Desde este punto de vista los monos, que representan al Alma Inferior, son atributos perfectamente lógicos de los prisioneros encadenados. Atados a las pilastras en las cuales la materia muestra su propio rostro, por así decirlo, los Esclavos simbolizan al alma humana en cuanto está privada de libertad. Podemos recordar los antiguos símiles de *carcer terreno* y la *prigion oscura*[73], y la expresión neoplatónica para el principio que une el alma incorpórea al cuerpo material: se llamaba *vinculum*, que significa al mismo tiempo «lazo de unión» y «grillete»[74]. Algunas frases en que Ficino describe la desgraciada condición del alma después de su descenso al mundo material puede servir como una paráfrasis de los esclavos de Miguel Angel, que originalmente habían sido veinte, en innumerables actitudes de rebelión y agotamiento[75] (no es necesario decir que el «Esclavo Agonizante» del Louvre no está realmente muriendo: «¿Si un leve vapor (Ficino habla de los efectos del *humor melancholicus* sobre la salud mental) puede afectarnos hasta tal punto, cuánto más debe cambiar el alma celestial de su estado original cuando cae, al principio de nuestra vida, de la pureza con que fue creada, y es aprisionada en la cárcel de un cuerpo desnudo, terreno y mortal?… Los pitagóricos y los pla-

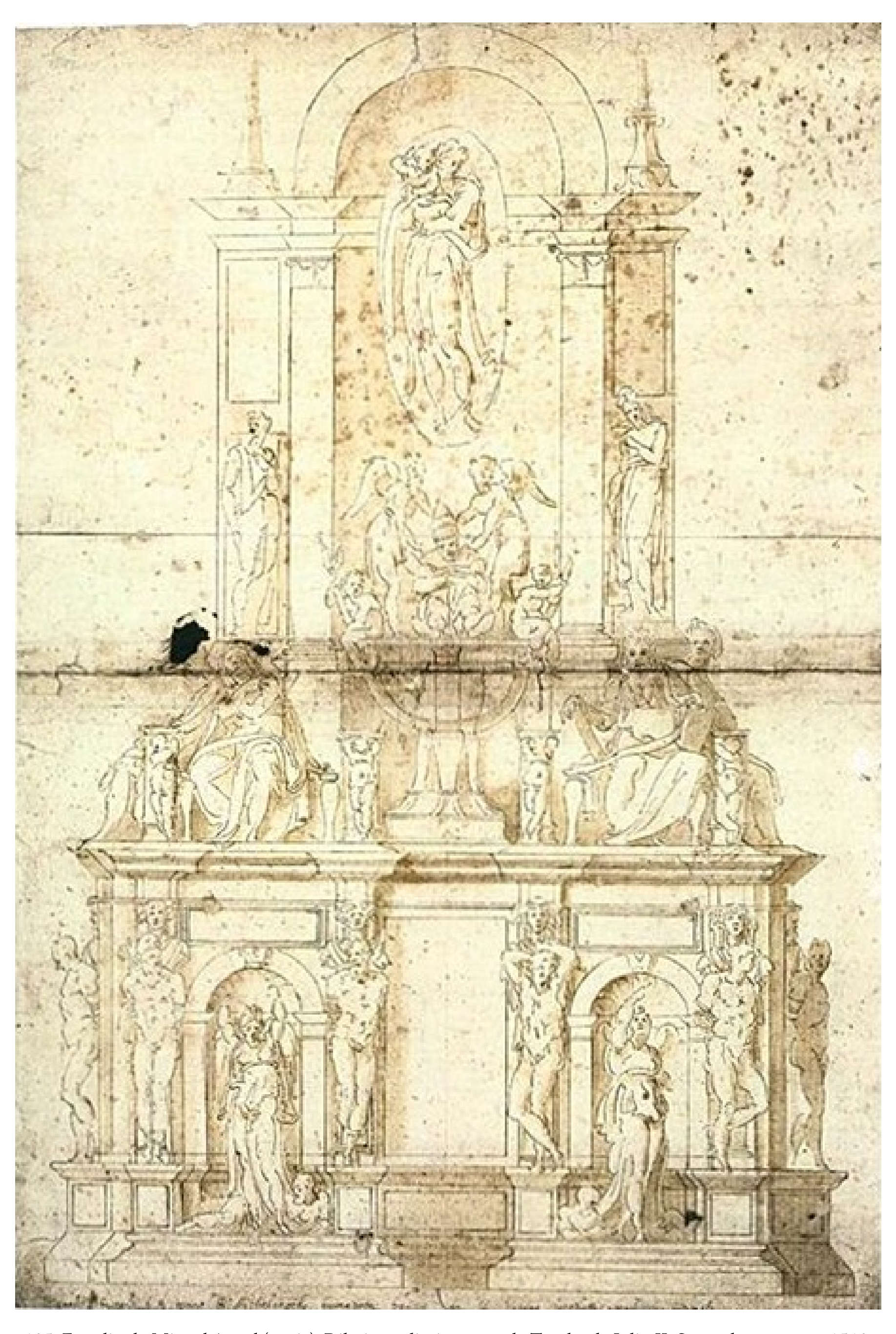
tónicos dicen que nuestra mente, mientras nuestra alma sublime se ve obligada a actuar en un cuerpo vil es agitada por una inquietud permanente; a veces duerme y delira, de manera que nuestros movimientos, acciones y pasiones no son más que los vértigos de los afligidos, sueños de amodorrados y delirios de locos»[76].

Si los Esclavos personifican al alma humana esclavizada por la materia, y por tanto comparable al alma de las bestias irracionales, los grupos de la Victoria personifican el *anima proprie humana*, es decir: el alma humana en estado de libertad, capaz de vencer a las bajas emociones con la razón. Los Esclavos y las Victorias se complementan entre sí para dar una imagen de la vida humana sobre la tierra con sus derrotas y sus victorias pírricas.

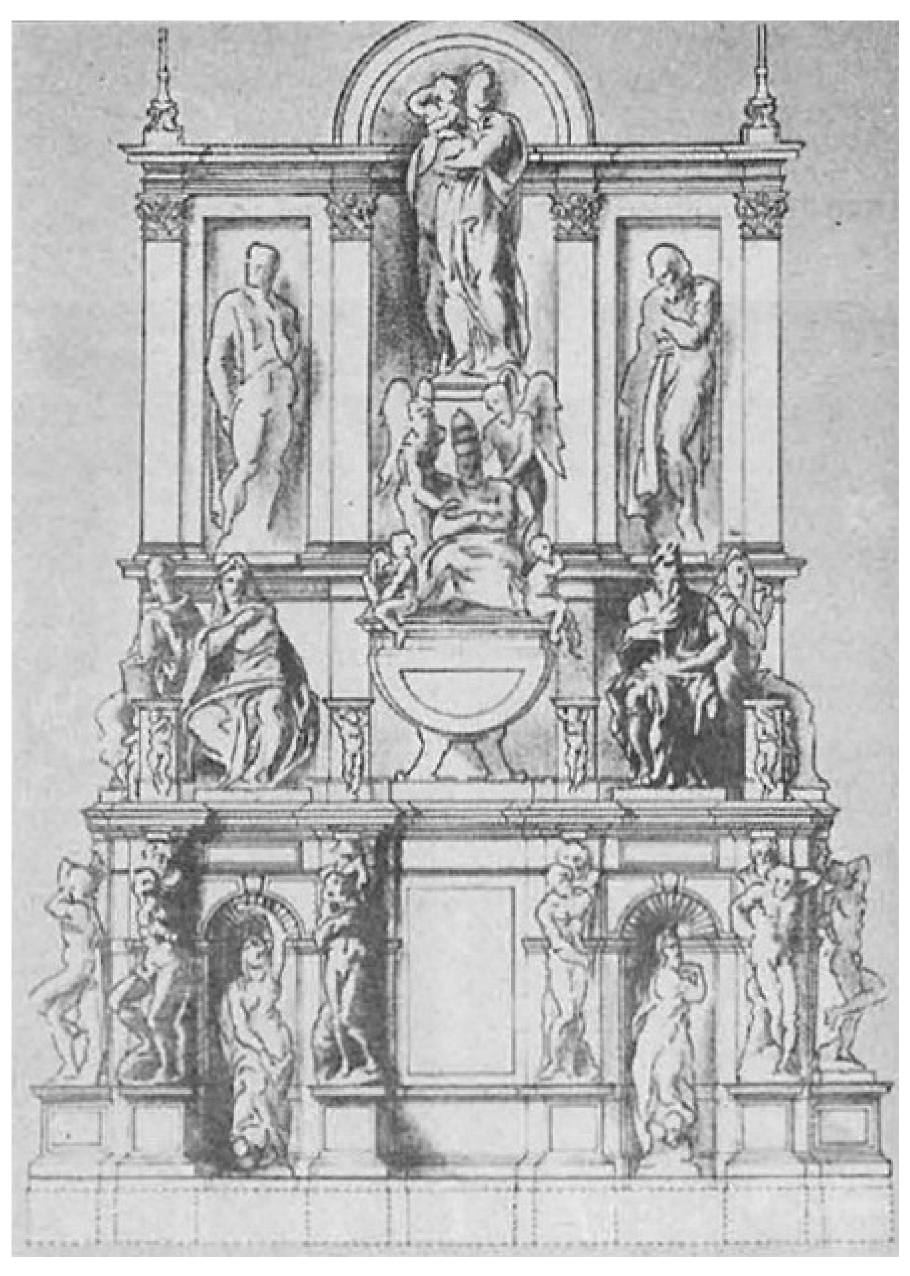
Porque las simples victorias de la razón, a pesar de ser dignas de alabanza y glorificación en los espectaculares relieves con las hazañas del Papa no son suficiente para asegurar la inmortalidad. La vida terrena, no importa lo meritoria que sea, sigue siendo, no lo olvidemos, una vida en el Hades. La Victoria duradera solo puede alcanzarse a través de esa potencia, la más alta del alma humana, que no participa en los combates terrenos y que ilumina más que vence: la *mens* o *intellectus angelicus*, cuyo doble aspecto simbolizan las figuras de la Vida Activa y la Vida Contemplativa, y está personificada por Moisés y S. Pablo.

Por tanto el contenido de la Tumba de Julio II es un triunfo, no tanto en el sentido político y militar como en un sentido espiritual[77]. El Papa es «inmortalizado» no tanto por la fama temporal sino por la salvación eterna[78], y no solamente como individuo sino también como representante de la humanidad. Dentro del verdadero espíritu de una filosofía que investía a todas las cosas visibles de un significado trascendente, las representaciones gráficas, alegorías y personificaciones están subordinadas a un plan que podría llamarse un paralelo artístico de

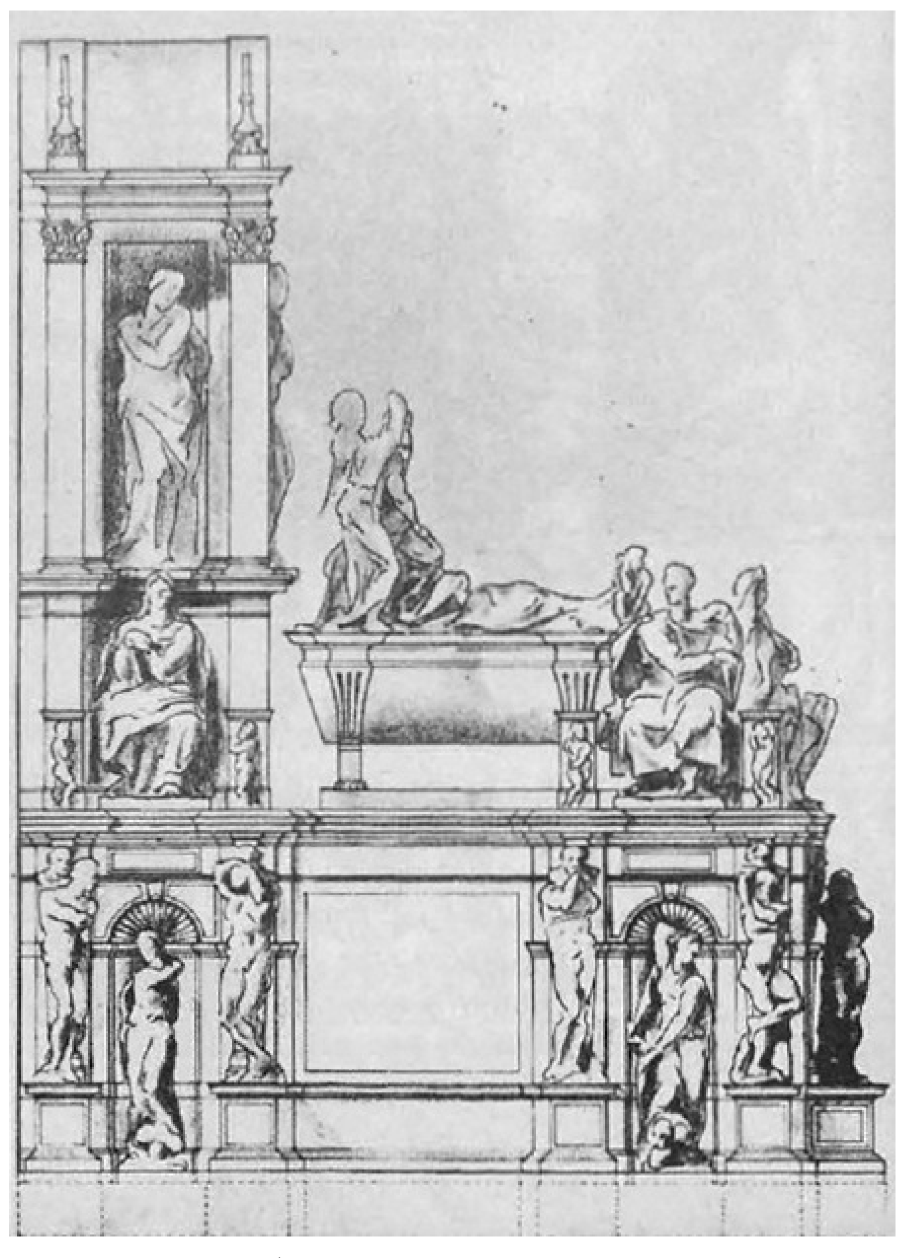
la *Theologia Platónica* y la *Consonantia Mosis et Platonis* de Ficino, que supera la antigua alternativa entre la glorificación de la vida terrena y la anticipación de una vida posterior.



135. Estudio de Miguel Angel (copia). Dibujo preliminar para la Tumba de Julio II. Segundo proyecto. 1513.



136. Miguel Angel. *Tumba de Julio II*. Reconstrucción del segundo proyecto (1513), alzado frontal mostrando al *Moisés* y los dos *Esclavos* del Louvre en su Jugar.

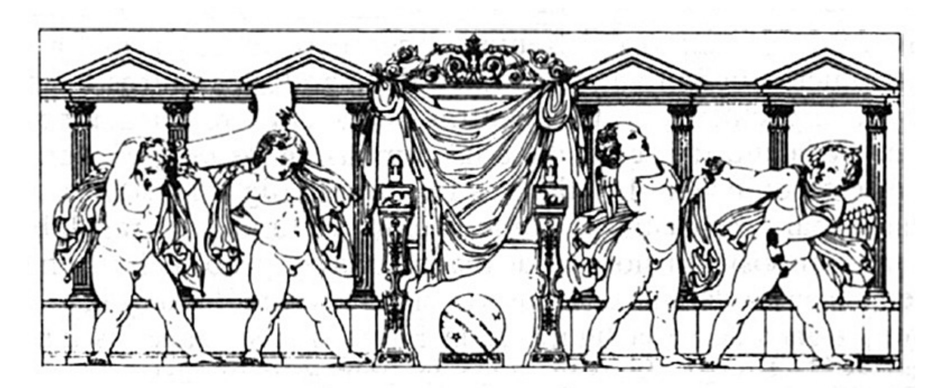


137. *Ídem*. Alzado lateral, mostrando al *Esclavo rebelde*.

Es muy significativo que este equilibrio perfecto de lo pagano y lo cristiano fuera considerado ya como algo no ortodoxo cuando murió el Papa. En el proyecto de 1513 (figs. 135, 136, 137) el elemento cristiano fue reforzado enormemente

con la adición de la *capelleta* con la Virgen y los Santos, una clara y nueva versión del tipo del *enfeu*. En 1542, cuando se habían desechado los Esclavos y Victorias, se eliminó por completo la simbolización de la esfera terrestre. El resultado final atestigua no solo una frustración individual del artista, sino que simboliza también la incapacidad del sistema neoplatónico para lograr una armonía duradera entre las tendencias divergentes de la cultura post-medieval: un monumento a la «armonía entre Moisés y Platón» se había convertido en un monumento a la Contrarreforma.

El segundo gran proyecto de Miguel Angel en el campo del arte funerario, la Capilla Medicis[79], tampoco llegó a materializarse por completo. Pero en este caso el monumento actual, que se dejó inacabado cuando Miguel Angel dejó Florencia para siempre, en 1534, es un documento incompleto pero no deformado en sus verdaderas intenciones. El plan definitivo, establecido ya hacia finales de 1520[80], podría considerarse una reiteración más elaborada de las ideas contenidas en el segundo proyecto de la Tumba de Julio II, donde el elemento «platónico» había sido subordinado, pero no sacrificado al cristiano. Sin embargo Miguel Angel no siguió rígidamente estas ideas, sino que más bien volvió a ellas después de varios esfuerzos en otras direcciones.

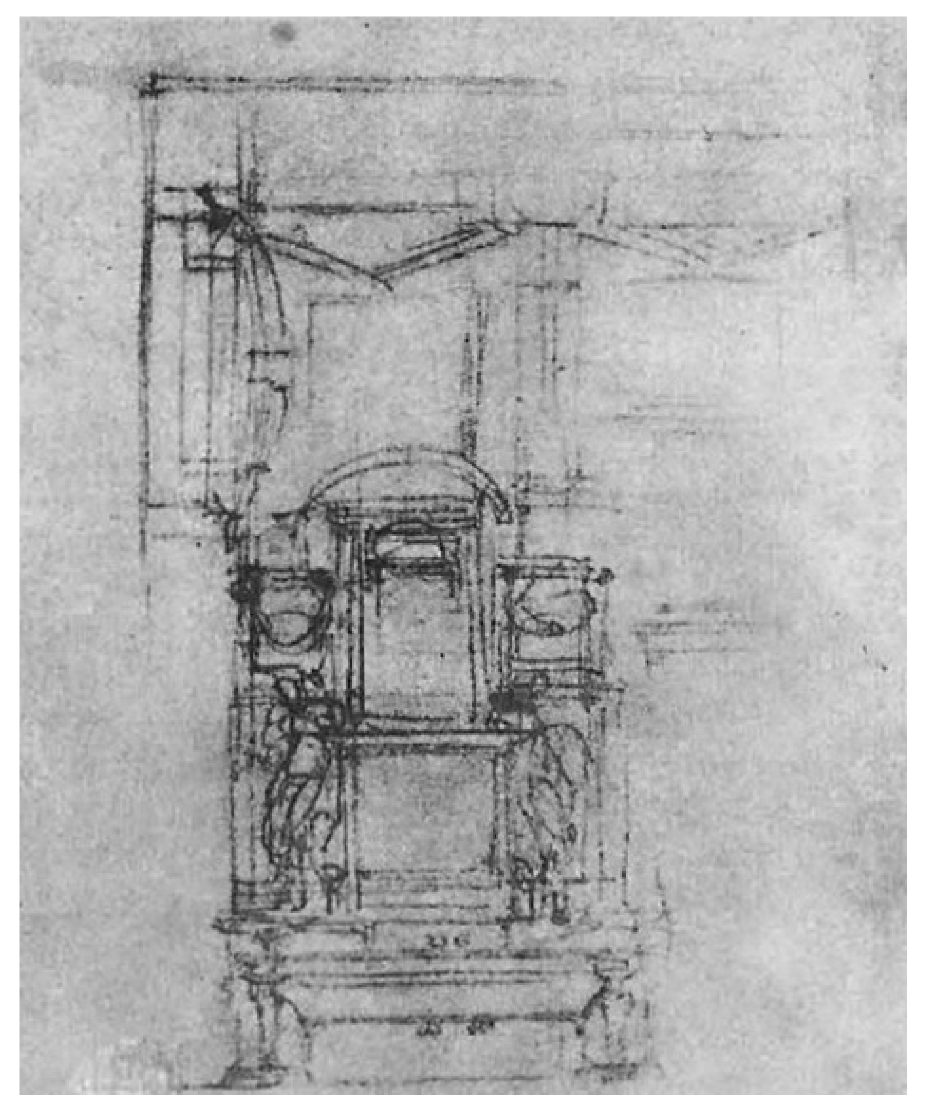


Cuando Lorenzo de Médicis el Joven murió en 1519, se decidió usar la Nueva Sacristía de S. Lorenzo como capilla funeraria de la generación joven de la familia, de la misma forma que la Sacristía Vieja había sido usada para la anterior generación. Acogería las tumbas de los dos *Magnifici*, Lorenzo el Magnífico (muerto en 1492) y Giuliano (muerto por los Pazzi en 1478), y de los dos *Duchi*, Lorenzo el Joven, Duque de Urbino, y Giuliano el Joven, Duque de Nemours (muerto en 1516)[81]

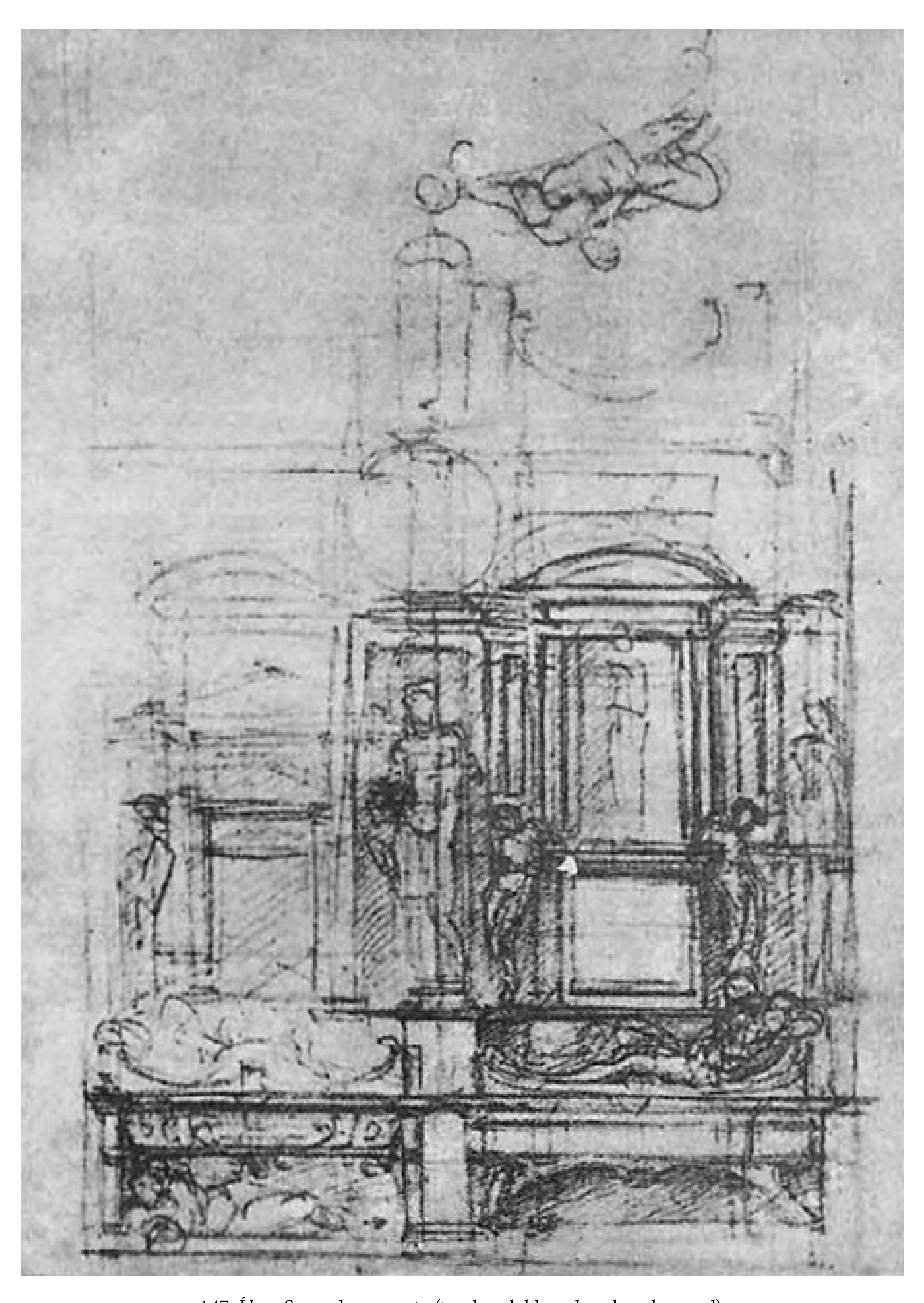
Originalmente Miguel Angel había planeado unir estas cuatro tumbas en una estructura exenta, concebida o como una obra masiva de arquitectura (grabado Fr. 48, fig. 146) o como uno de los llamados Arcos de Jano (*arcus quadrifrons*)[82]. Se renunció a este Proyecto[83] a favor de las dos tumbas dobles en cada pared lateral, una para los *Duchi* y la otra para los *Magnifici*, mientras que la pared de la entrada, frente al altar, sería adornada con una *Madonna* flanqueada por las estatuas de los Santos patronos de la familia Medicis, Cosme y Damián (grabado Fr. 47, fig. 147; desarrollo conseguido por el simple desdoblamiento del frente tal como se muestra en Fr. 48).

La solución definitiva se encontró dedicando los muros laterales a los *Duchi* exclusivamente, mientras la «Sacra Conversazione» de la pared de la entrada se añadió a las tumbas de los *Magnifici* en una composición unificada. Los dibujos Fr. 9a y 9b (fig. 150) son estudios originales para esta curiosa combinación de tumba mural doble y altar; la composición no está acabada todavía y no incluye efigies, pero en el centro de una zona inserta entre los sarcófagos y la «Sacra Conversazione» se ve la figura de la Fama que sostiene las lápidas funerarias[84]. En Fr. 9b (fig. 151) la composición está ordenada con más severidad, y las estatuas sedentes de los difuntos están colocadas en la zona intermedia, cuyo centro permanece vacío. Un plan que se acerca más a la disposición definitiva ha sido transmitido por numerosas copias que muestran que finalmente se abandonó la

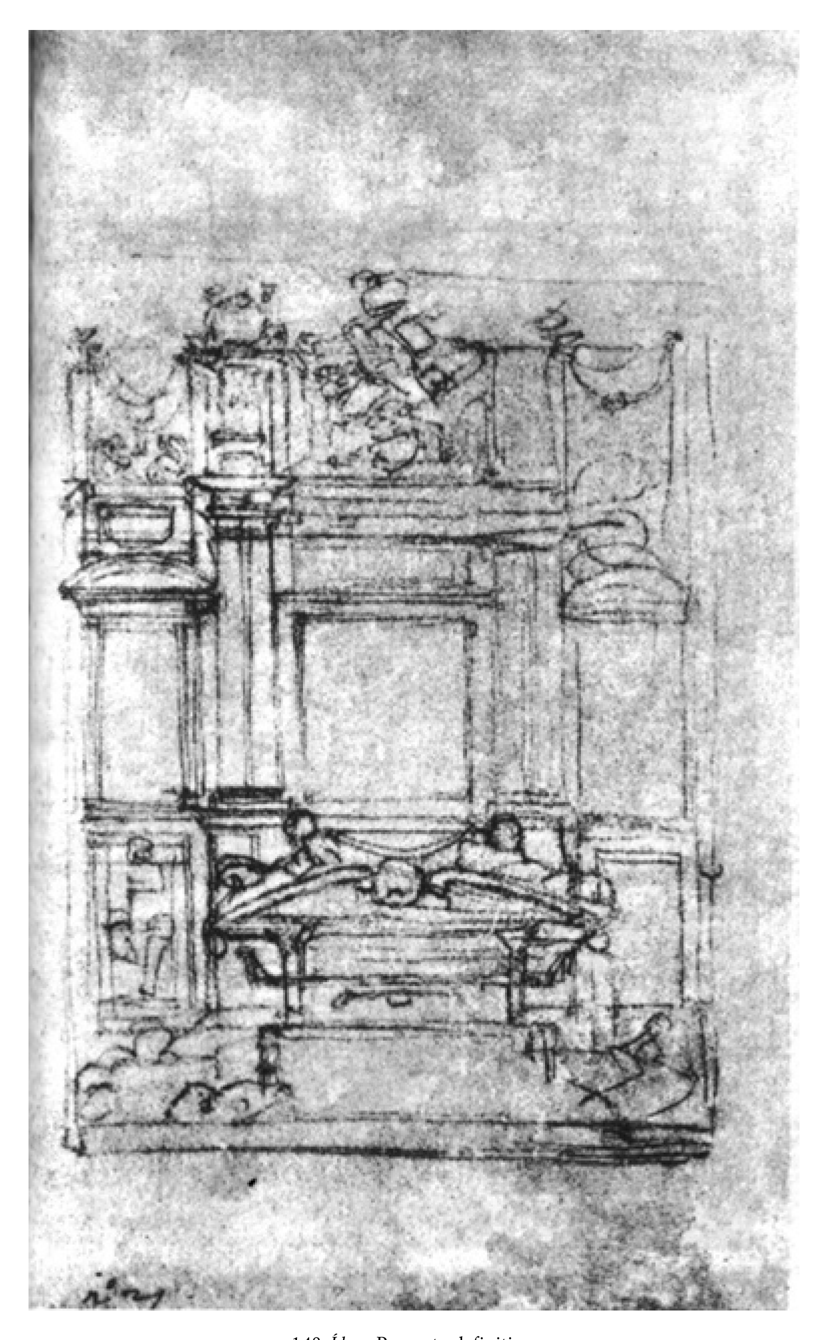
zona intermedia al tiempo que se colocaron sobre los dos Santos estatuas más pequeñas en nichos de forma semicircular (fig. 152)[85].



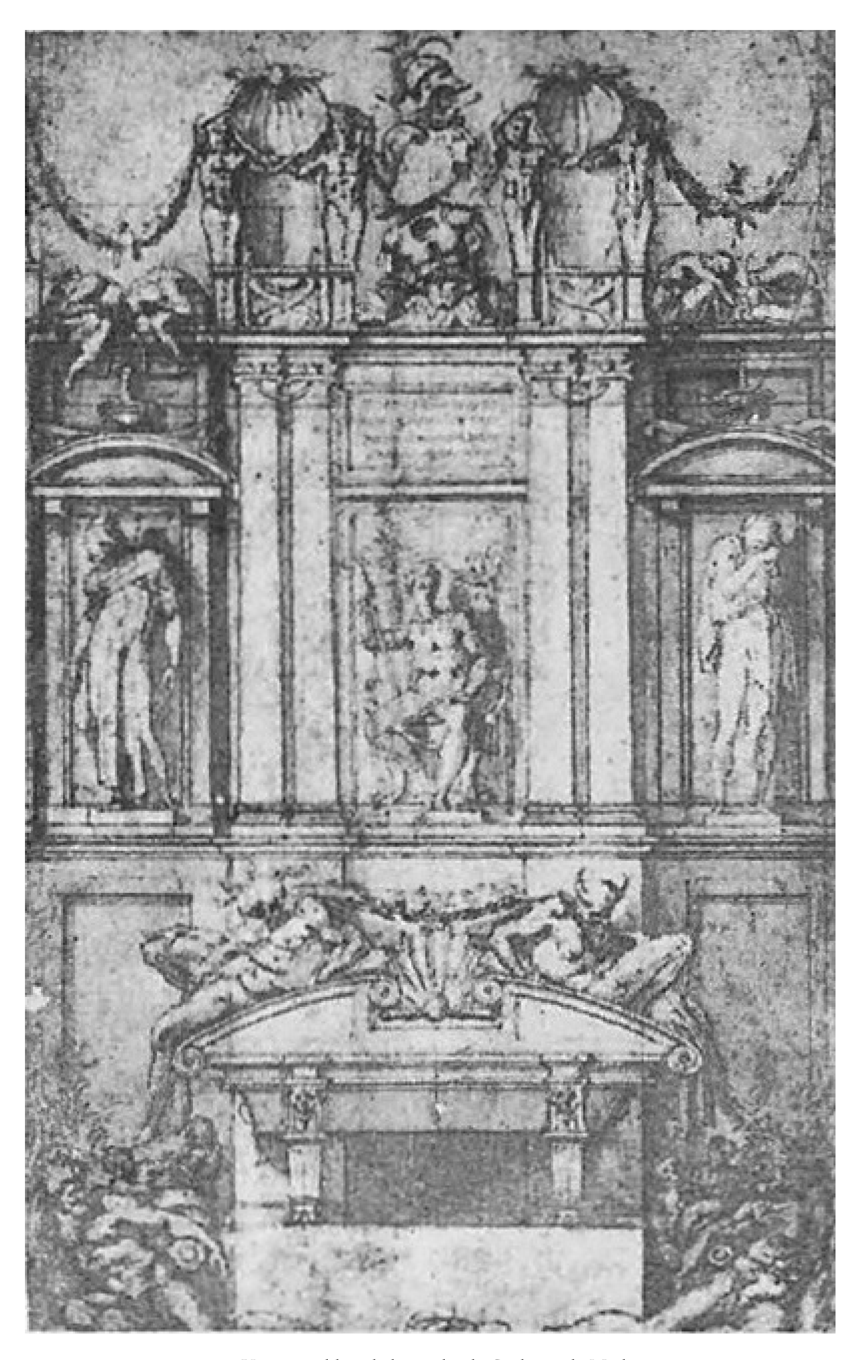
146. Miguel Angel. Primer proyecto para las tumbas de los Médecis.



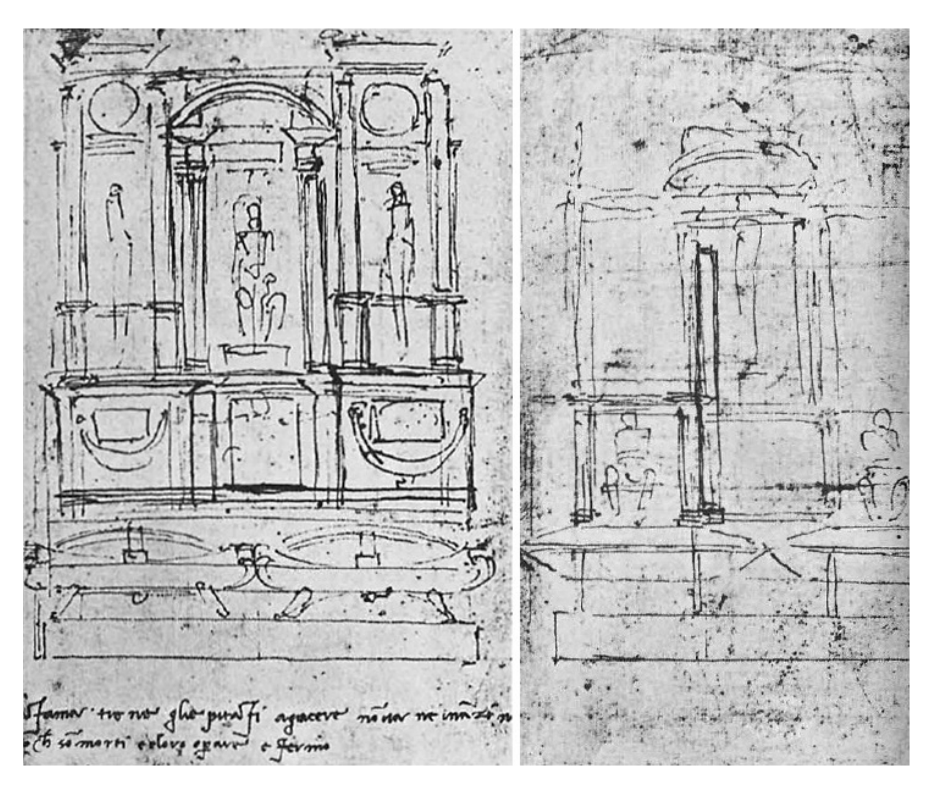
147. *Ídem*. Segundo proyecto (tumbas dobles adosadas a la pared).



148. *Ídem*. Proyecto definitivo.



149. Variación libre de la tumba de Giuliano de Médicis.



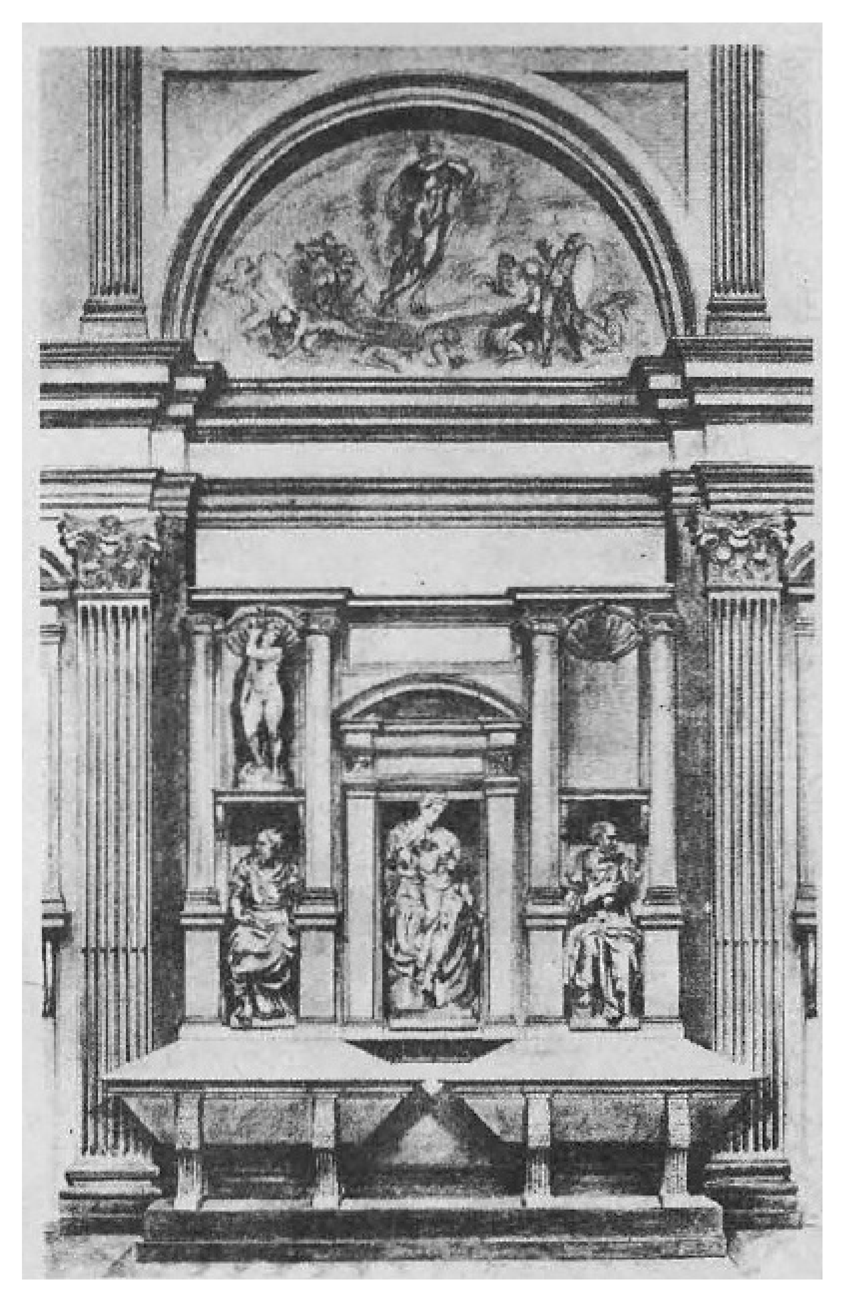
150. 151. Miguel Angel. Proyecto para la *Sepoltura in Testa*.



152. Variación.

En cuanto a las tumbas individuales de los *Duchi* solo nos ha llegado un incuestionable boceto, Fr. 55 (fig. 148; véase también la fig. 149)[86], e incluso aquí la tumba parece ser individual por el aspecto, más bien que por la iconografía y la intención. En general el dibujo Fr. 55 está mucho más cercano que cualquier otro estudio a la arquitectura, estatuas y modelos, que se realizaron definitivamente[87]. Pero el espacio central, siendo un cuadrado perfecto no seria adecuado para una estatua-retrato, mientras las figuras sedentes que flanquean el sarcófago, y que no tienen semejante en la disposición de la obra acabada, dan la impresión de retratos más bien que de figuras alegóricas y menos aún de santos[88]. Así parece más probable que el dibujo Fr. 55 a pesar de que muestra solo un sarcófago fuera confeccionado originalmente para las tumbas dobles (el famoso sarcófago de Verrocchio en la Vieja Sacristía alberga también los cuerpos de dos personas, Giovanni y Piero de Médicis). Posteriormente se adopto esta composición para las tumbas individuales que se construyeron, con lo que, desde luego, las dos estatuas sedentes a ambos lados del sarcófago tuvieron que ser eliminadas[89].

Este material, a pesar de ser incompleto, nos permite apreciar el desarrollo del plan iconográfico. El monumento exento esbozado en Fr. 48 solo incluía relieves —cuatro de los cuales representaban probablemente las Cuatro Estaciones; simbolizando de esta forma la idea del tiempo de una manera todavía tradicional[89a]— y ocho estatuas funerarias. La *Madonna* con los Santos, las efigies de los difuntos y los Dioses-Ríos reclinados bajo los sarcófagos fueron un plan relacionado con el proyecto de tumba doble (Fr. 47), y la idea de sustituir las Cuatro Estaciones por las partes del Día parece haber aparecido todavía algo más tarde (Fr. 55; el boceto marginal en Fr. 47).



153. Miguel Angel. *La Sepoltura in Testa*. Reconstrucción de A. E. Popp.

El plan definitivo incluía los elementos siguientes:

1. La tumba doble de los *Magnifici* frente al altar (*«la sepoltura in testa»,* como la llama Miguel Angel), fig. 153. Sobre los

sarcófagos sin imágenes habría mostrado la «Madonna de Médicis» flanqueada por las estatuas de los Santos Cosme y Damián como se ven en S. Lorenzo; y, sobre ellos otras estatuas más pequeñas, una de las cuales ha sido identificada como el David del Bargello[90]

2. Las tumbas de Giuliano y Lorenzo de Médicis (figs. 144, 145). Además de las figuras existentes en S. Lorenzo, es decir, las estatuas sedentes de los Duques y los Cuatro Periodos del Día, habrían mostrado:

a) Los Dioses-Ríos reclinados en la base de cada tumba (el modelo para uno de ellos se conserva en la Academia de Florencia).

b) Estatuas de la Tierra afligida y el Cielo sonriente en los nichos a los lados de la estatua de Giuliano[91], la figura de la Tierra, desde luego, sobre la Noche y la del Cielo sobre el Día[92]. El tema de las estatuas correspondientes en la tumba de Lorenzo está abierto a las hipótesis; posiblemente serían la Verdad y la Justicia según el Salmo LXXXIV, 12, «La Verdad brotará de la tierra y la justicia la contemplará desde el cielo», o acaso la *Iustitia* y *Religio* de Landino[93].

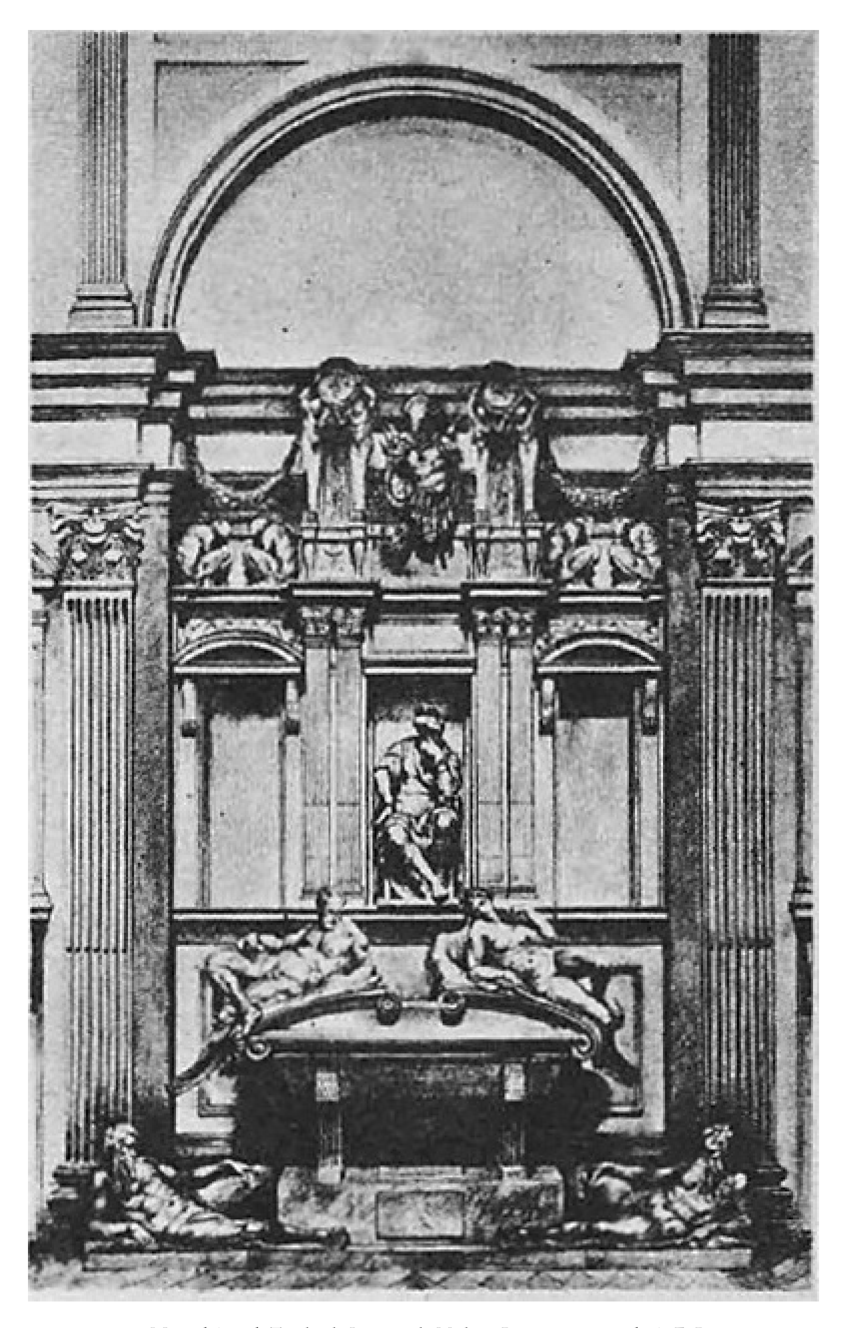
c) Una complicada decoración plástica del entablamento ya mostrada en el dibujo Fr. 55; consistía en tronos vacíos en la parte superior de las pilastras pareadas, que pueden verse todavía en la Capilla Médicis, a pesar de que han sido privados de sus respaldos ricamente ornamentados[94]; trofeos en el centro y dos pares de niños agachados, uno de los cuales ha sido identificado en el Niño de Leningrado[95], sobre nichos laterales.

Además se había planeado adornar con frescos los grandes lunetas que coronan las tres tumbas. En el luneto de la tumba de los *Magnifici* se habría representado la Resurrección de Cristo (dibujos Fr. 19 y 59), mientras el luneto sobre las tumbas

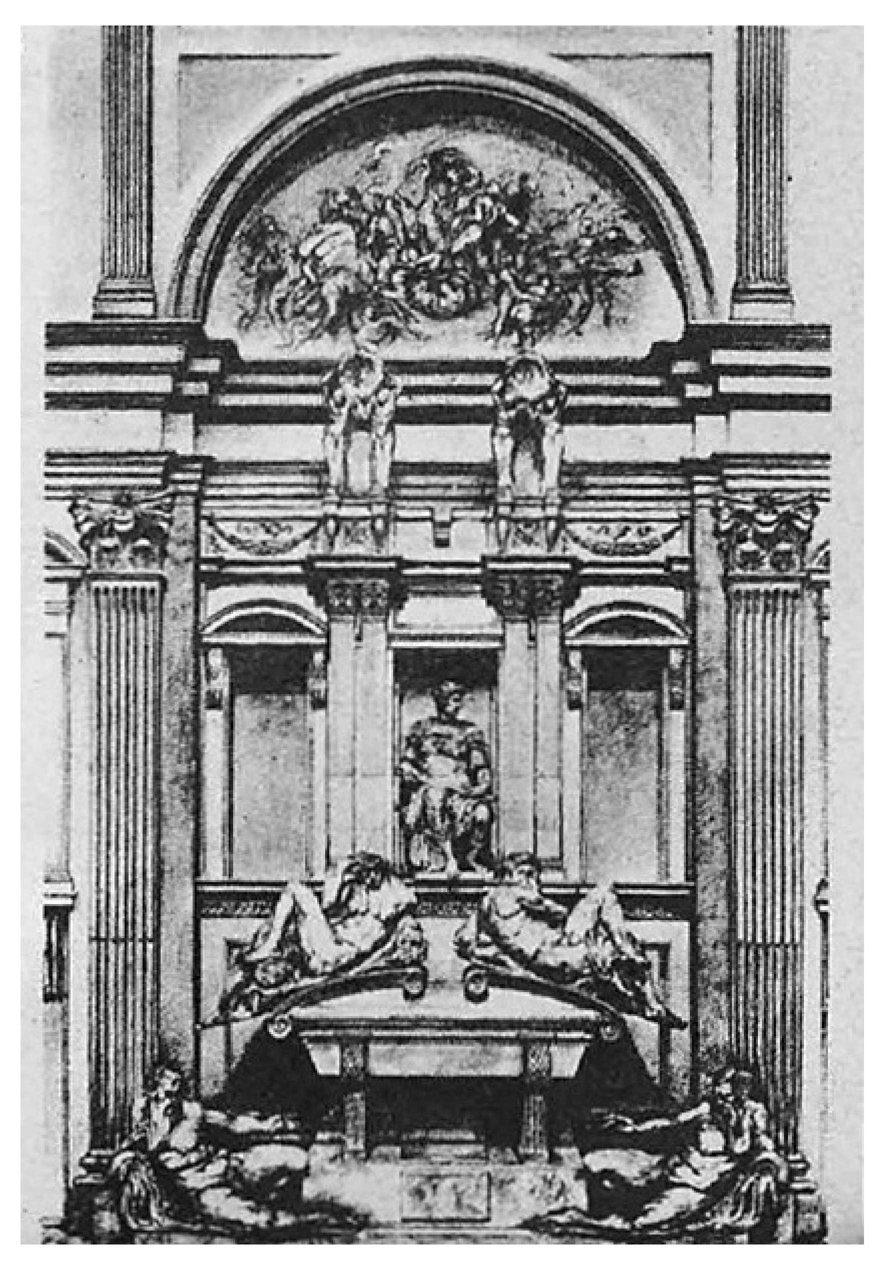
de los *Duchi* habría mostrado la Serpiente de Bronce a un lado (dibujo Fr. 51) y, posiblemente, la historia de Judit al otro[96].

Se ha observado que ambas estatuas, la de Lorenzo y la de Giuliano de Médicis están vueltas hacia la *Madonna*[97]. Y desde luego tienen que volverse hacia la *sepoltura in testa* para contemplar a los mediadores de la salvación, la Virgen y los Santos, y el gran testimonio de la inmortalidad en el sentido estrictamente cristiano, la Resurrección de Cristo.

Al mismo tiempo, cada una de las tumbas ducales representa una apoteosis tal como la concebían Ficino y su círculo: la ascensión del alma a través de las jerarquías del universo neoplatónico[98]



144. Miguel Angel. *Tumba de Lorenzo de Médicis*. Reconstitución de A. E. Popp



145. Miguel Angel. Tumba de Giuliano de Médicis. Reconstitución de A. E. Popp.

Recordemos que los neoplatónicos florentinos llamaban a la región de la materia *il mondo sotterraneo* y comparaban la existencia del alma humana mientras está «aprisionada» en el cuerpo, con la vida *apud inferos*[99]. No es, por tanto, arriesgado iden-

tificar a los Dioses-Ríos tal como están colocados en lo más bajo de los monumentos, con los cuatro ríos del Hades; Aqueronte, Éstigio, Flegetón y Cocito. Estos ríos desempeñaban un papel importante en el *Fedon*[100] de Platón, así como en el *Inferno* de Dante; pero los neoplatónicos florentinos los interpretaron de forma muy distinta. En Platón, así como en Dante, significan los cuatro grados del castigo expiatorio que espera al alma humana después de la muerte. En Landino y Pico significan el aspecto cuádruple de la manera que la materia tiene de esclavizar al alma humana en el momento del nacimiento. Tan pronto como ha dejado su morada celestial, y pasado el río Leteo, que le hace olvidar la felicidad de su existencia anterior, se encuentra «privada de alegría» (se suponía que Aqueronte derivaba del griego ἀ y χαίρειν, regocijarse), afligida por el dolor (Estigio); presa de «ardientes pasiones tales como la loca ira o la furia» (Flegetón, del griego φλόξ, llama); y sumida en el pantano de las lágrimas sempiternas (Cocito, del griego κώκυμα, lamento, o, para citar a Landino, *il pianto che significa confermato dolore*)[101]. Por tanto, los cuatro ríos del Hades significan «todos aquellos males que nacen de una fuente única: la materia»[102], y que destruyen la felicidad del alma: El profundo abismo de los sentidos está siempre inundado por las olas del Aqueronte, el Estigio, el Cocito y el Flegetón», como dice Marsilio Ficino[103]. Y esta interpretación neoplatónica de los cuatro ríos subterráneos era tan popular que aparece incluso en las *Imagini* de Vicenzo Cartari[104].

Si, en consecuencia, los Dioses-Ríos de Miguel Angel representan lo que Pico llama el *mondo sotterraneo*, es decir: el reino de la materia pura, los Periodos del Día que ocupan la zona inmediata superior de los monumentos ducales representan el mundo terrestre, es decir: la Región de la Naturaleza, compuesta de materia y forma. Esta región, que incluye la vida del hombre sobre la tierra, es de hecho la única esfera sujeta al tiempo.

La materia pura no es menos eterna e indestructible que la forma pura, y las esferas celestes producen tiempo sin estar sujetas a él. Solo la unión transitoria de materia y forma en la naturaleza tiene forzosamente que tener un principio y un fin.

El que las figuras de la Aurora, el Día, la Tarde y la Noche hayan sido planeadas originalmente para representar el poder destructor del tiempo está demostrado por las propias palabras de Miguel Angel: «El Día y la Noche hablan y dicen: en nuestro rápido curso hemos llevado al Duque Giuliano a la muerte»[105], así como por el testimonio de Condivi en el sentido de que el Día y la Noche simbolizaban *il Tempo che consuma il tutto*; según él, Miguel Angel había planeado incluso añadir un ratón a estas figuras «porque este pequeño animal roe y come continuamente como el tiempo que todo lo devora»[106].

Sin embargo, en la Capilla Médicis esta idea ha tomado forma, no a través de alegorías o personificaciones convencionales del tiempo como las Cuatro Estaciones, y así se había planeado en un principio, sino a través de cuatro figuras que, sin precedentes en la iconografía anterior, comunican la idea de un pesar profundo e inagotable. De forma semejante a los Esclavos de la Tumba de Julio II parecen «soñar, dormir, afligirse y adolecer y consumirse». La «Aurora» que despierta con un gran enojo hacia la vida en general, el «Giomo» agitado por una ira inútil y sin causa, el «Crepuscolo» agotado por una fatiga indescriptible, e incluso la «Notte» con los ojos sin cerrar del todo, sin poder encontrar un verdadero descanso.

Así, mientras los cuatro Dioses-Ríos representan el aspecto cuádruple de la materia como fuente del mal en potencia, los Cuatro Periodos del Día representan el cuádruple aspecto de la vida sobre la tierra como un estado de sufrimiento efectivo; y es fácil ver la relación intrínseca entre las dos series de figuras. Para un pensador del Renacimiento era evidente por sí mismo que las cuatro formas de materia simbolizadas por los cuatro

ríos del Hades solo podían ser los cuatro elementos: Aqueronte significaba el aire, Flegetón el fuego, Estigio la tierra y Cocito el agua[107]. Por otra parte estos mismos cuatro elementos eran unánimemente considerados consustanciales con los cuatro humores que constituían al cuerpo y determinaban la psicología humana. Y a su vez estos cuatro humores estaban relacionados, entre otras cosas, con las cuatro estaciones y con los cuatro periodos del día: el aire estaba relacionado con el temperamento sanguíneo, con la primavera y con la mañana; el fuego con el temperamento colérico, con el verano y el mediodía; la tierra con el temperamento melancólico, el otoño y el atardecer; y el agua con el temperamento flemático, el invierno y la noche.[108]

Según este esquema cosmológico que ya hemos mencionado en relación con el llamado tapiz de *Flora* del Bronzino y que ha conservado su atractivo poético a través de los siglos, las Partes del Día de Miguel Angel, comprenden desde luego toda la vida de la naturaleza, basada como está en los cuatro elementos[109] y puede, por tanto, ser relacionada con los cuatro Dioses-Ríos de una forma perfectamente consecuente. Aqueronte, el «Triste», hubiera ocupado un lugar bajo la Aurora, porque se suponía que ambos correspondían al elemento del aire y al humor sanguíneo; Flegetón, el «Flamigero» bajo el «Giorno», porque ambos correspondían al elemento del fuego y al humor colérico; Estigio, el «Luotuoso», bajo el Crepúsculo, porque ambos correspondían al elemento de la tierra y al *humor melancholicus*; y Cocito, el «pantano de lágrimas», bajo la Notte, porque ambos correspondían al elemento del agua y la flema.

Las Partes del Día de Miguel Angel no «personifican» desde luego los Cuatro Temperamentos. Ilustran, sin embargo, las diferentes influencias perturbadoras y deprimentes a que está sometida el alma humana mientras viva en un cuerpo compuesto de cuatro principios «materiales». Para los neoplatónicos, y especialmente para Miguel Angel, que era emocionalmente inca-

paz de producir una figura realmente alegre o verdaderamente en reposo, las condiciones «sanguínea» y «flemática» se diferencian de la «colérica» y la «melancólica» pero no por ello eran más felices. Un espectador contemporáneo, conocedor de la teoría de que la pasión melancólica puede ser causada por cualquiera de los cuatro humores, incluido el sanguíneo, pudiera haber interpretado los cuatro Periodos del Día como paradigmas de la *melancholia ex sanguine*, la *melancholia ex phlegmate*, la *melancholia ex cholera rubra* y la *melancholia ex cholera nigra*.[110]

De la inerte región de la materia y de la torturada región de la naturaleza, regida por el tiempo, emergen las imágenes de Giuliano y Lorenzo, este último conocido como el «Pensieroso» o «Pensoso» desde el siglo XVI[111]. Tales imágenes, tan impersonales de carácter que asombraron a los contemporáneos de Miguel Angel, flanqueadas por figuras que anuncian la transición de una forma inferior de existencia a una superior, no son ni retratos individualizados ni personificaciones de ideas abstractas. Se ha dicho con razón que representan las almas inmortalizadas de los difuntos más bien que su personalidad empírica, y que su relación compositiva con los Periodos del Día que están bajo ellos, recuerda aquellos sarcófagos romanos en que la imagen del muerto es llevada fuera de la esfera de la vida terrena, simbolizada por las figuras reclinadas del Océano y la Tierra (ilus. al texto p. 239)[112].

Sin embargo, a pesar de su transfiguración, las imágenes de Giuliano y Lorenzo de Médicis evidencian un claro contraste, expresado no solo por sus actitudes y expresiones, sino también por atributos distintos, y este contraste no puede describirse adecuadamente de ninguna forma mejor que en términos de la antigua antítesis entre la vida activa y la vida contemplativa[113].

Desde el punto de vista neoplatónico no existe contradicción entre el hecho de que los dos Duques estén representados como almas inmortalizadas y el hecho de que Giuliano sea caracterizado como el *vir activus*, mientras Lorenzo es caracterizado como el *vir contemplativus*[114]. Por el contrario, estas caracterizaciones explican su apoteosis. Porque, según hemos visto, solo llevando una vida realmente activa o realmente contemplativa, regida por *iustitia* o por *religio*, pueden los hombres escapar del círculo vicioso de la mera existencia natural y pueden obtener la beatitud temporal y la inmortalidad eterna.

¿Pero cómo pueden ser representados el *vir contemplativus* y el *vir activus* ideales según la concepción neoplatónica? Solo describiendo al primero como un devoto perfecto de Saturno y al segundo como un perfecto seguidor de Júpiter. No olvidemos que Plotino ya había interpretado a Saturno como el Νοῦς, la Mente Cósmica, y a Júpiter como Ψυχή, el Alma Cósmica. En consecuencia se creía que el alma humana estaba dotada por Saturno, en su descenso a la tierra, con la capacidad de juicio y pensamiento, mientras Júpiter otorgaba la capacidad de acción[114a]. Y para los neoplatónicos florentinos era algo obvio que los «hijos» de Saturno —los más desgraciados de los mortales en la astrología judiciaria corriente— estaban en realidad destinados a una vida de contemplación intelectual, mientras los hijos de Júpiter estaban predestinados a una vida de acción racional.

No es posible discutir aquí los aspectos más universales de esta doctrina, que, combinada con un «redescubrimiento» de la teoría aristotélica de que todos los grandes hombres eran melancólicos, llevaría al concepto moderno del genio, ni es necesario ilustrarlo con una selección de textos. Baste presentar un fragmento característico del Comentario a Benivieni de Pico della Mirándola: «Saturno significa la naturaleza intelectual que se aplica y atiende a la comprensión y la contemplación.

Júpiter significa la vida activa que consiste en inspeccionar, administrar y mantener en movimiento con sus normas las cosas que están sujetas a ella. Estas dos propiedades se encuentran en los dos planetas llamados por los mismos nombres, es decir, Saturno y Júpiter. Porque, como dicen, Saturno produce hombres contemplativos, mientras Júpiter les da principados, gobiernos y la administración de los pueblos»[115]

En las fuentes a que se refiere implícitamente este fragmento, es decir en los documentos textuales y pictóricos de la astrología, los caracteres de los saturnianos y los Joviales tienen un parecido inconfundible con lo que los psicólogos modernos llaman tipo «introvertido» y «extrovertido»; los astrólogos antiguos anticiparon incluso la idea de que diferencias tan básicas como éstas se reflejan también en particularidades tales como la actitud hacia el dinero. El Saturniano contemplativo está «cerrado al mundo»; es malhumorado, taciturno, concentrado en sí mismo, amigo de la soledad y la oscuridad, y avaricioso o por lo menos, parco. El Jovial activo está «abierto al mundo»; es despierto, elocuente, sociable, interesado por sus semejantes y generoso sin medida[116].





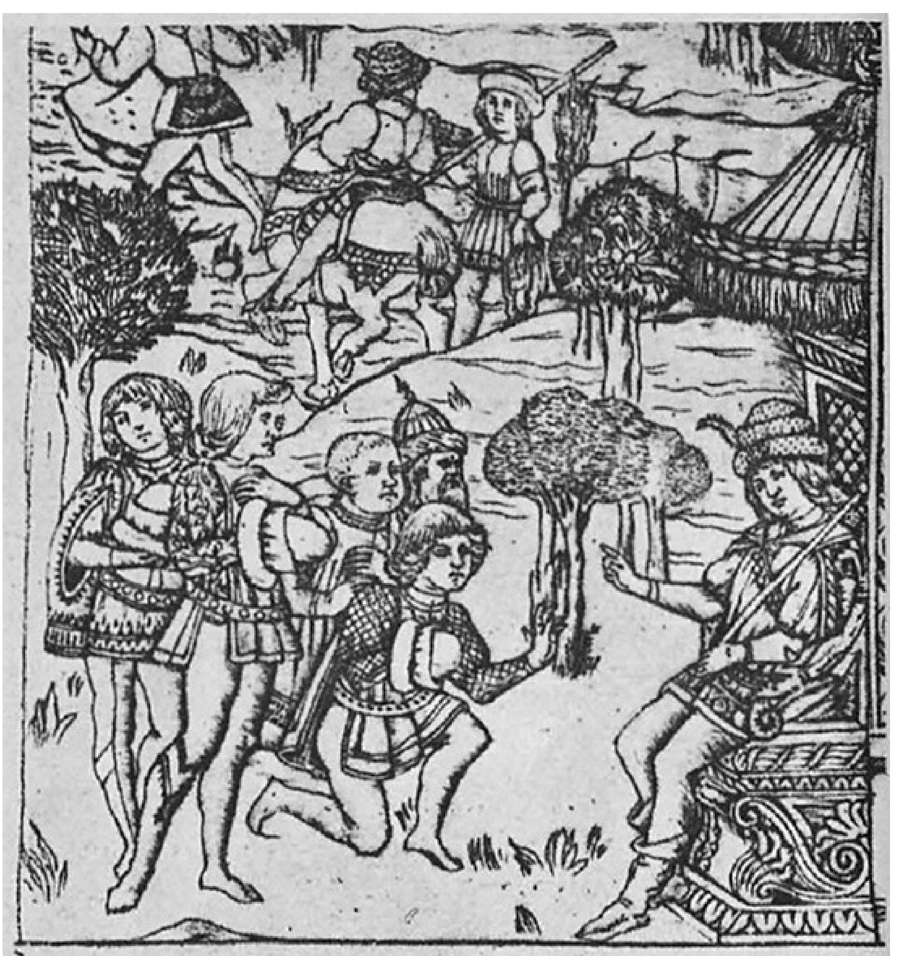
154. Miguel Angel. Estatua de *Lorenzo de Médicis*.



155. Miguel Angel. Estatua de *Giuliano de Médicis*.

En la Capilla Médicis esta antítesis está ilustrada de forma general por el contraste entre la composición «abierta» de la estatua de Giuliano (fig. 155) y la composición «cerrada» del «Penieroso» (fig. 154), así como por dos parejas de personifica-

ciones que acompañan a ambas estatuas: Giuliano está colocado sobre el viril «Giorno» y la fértil «Notte» la Μήτηρ Νύξ, o *Mater Nox* de la poesía clásica[117], Lorenzo sobre la virgen Aurora (nótese su «ceñidor») y el anciano Crepúsculo; su edad y estado de ánimo aluden posiblemente al mito de Aurora y su esposo Thitonus, a quien le había sido concedida vida eterna pero no eterna juventud[117a]. Pero los caracteres Satumianos o Joviales de los dos retratos están subrayados por rasgos más específicos. Como el rostro de la *Melencolia* de Durero, la cara del *Pensieroso* está oscurecida por una grave sombra que sugiere la *facies nigra* del Saturniano melancólico. El dedo índice de su mano izquierda cubre su boca con el gesto del silencio satumiano[118]. Su codo descansa en un cofrecillo cerrado, un símbolo típico de la parsimonia de los saturnianos[119]; y, para hacer el simbolismo todavía más explícito, la parte delantera de este cofrecillo está adornado con la cabeza de un murciélago, el animal emblemático del grabado de la *Melencolia I*[120] de Durero.



156. *Un príncipe dispensando favores*. Detalle de un grabado florentino. Hacia el 1460.

Giuliano, por otra parte, tiene en su mano un cetro principesco y en su izquierda abierta ofrece dos monedas. Ambos motivos, que oponen simbólicamente al que «se gasta» a sí mis-

mo en la acción exterior con el que «se aísla» en la contemplación egocentrista, están descritos por Ripa bajo el enunciado de «Magnanimitá», y este es un trazo tan Jovial como la Parsimonia es Saturniana: *«Iupiter dat magnanimitatem amini»*, para citar uno de los textos astrológicos más populares[121]. No es de extrañar que en los grabados florentinos referentes a los Hijos de Júpiter encontremos un príncipe sujetando su cetro y otorgando favores a sus súbditos (fig. 156)[122]. Se ha pensado que la composición general de la estatua de Giuliano puede haber sido sugerida por dos relieves bizantinos de la fachada de S. Marcos que representan a S. Jorge y S. Demetrio (fig. 157)[123]; si esta conjetura —no del todo improbable en vista del hecho de que Miguel Angel había vuelto a visitar Venecia poco antes de comenzar la estatua de Giuliano— fuera cierta, sería mucho más significativo el hecho de haber sustituido el atributo de esos santos, la espada, por los símbolos de la magnanimidad jovial.



157. *San Demetrio*. Relieve. Siglo XIII.

Tanto el pensador contemplativo como el magnánimo hombre de acción merecen una apoteosis neoplatónica. Su consumación está simbolizada por los motivos que adornan la cuarta zona, la más alta, de las tumbas ducales. Esta zona podría ser interpretada como la esfera supercelestial, que está por encima de la celestial. Los trofeos del centro connotan el triunfo definitivo sobre las formas inferiores de existencia; los niños que se agachan temerosos y afligidos representan probablemente almas que todavía no han nacido, condenadas a descender a las esferas inferiores[124]; y el trono vacío es uno de los símbolos más antiguos y más usados de la presencia invisible de un inmortal. La preparación de tronos vacíos para el Juicio Final, la llamada Hetoimasia, está probablemente basada en Daniel, VII, 9. Pero sus realizaciones artísticas[125] están basadas en representaciones paganas, que han llegado hasta nosotros en gran número. En la antigua Roma figuraban tronos vacíos en ceremonias expiatorias de ciertas diosas, y, lo que es más importante, con ocasión de los *ludi scaenici*, en que eran llevados solemnemente al teatro y puestos a disposición de los dioses. Después de la muerte de César le fue concedido a él este privilegio, como, más tarde, a los emperadores deificados[126]. Si Miguel Angel hubiera vivido bajo Adriano no podría haber elegido un símbolo más elocuente para coronar el monumento de un *Divus Caesar*. Pero en la Capilla Médicis los tronos vacíos habrían estado coronados por las historias del Antiguo Testamento que habrían subordinado todo el contenido de las tumbas ducales a la idea cristiana de la salvación, traducida a imágenes en la *sepoltura in testa*.

Se había proyectado también un fresco para la cúpula. Sebastiano del Piombo se refiere a este plan en una carta del 7 de julio de 1533, donde dice: «En cuanto a la pintura de la bóveda de la linterna, Nuestro Señor [es decir, el Papa Clemente VII] deja a vuestra discreción hacer lo que deseéis. Yo creo que Ganime-

des haría bien allí; podríais ponerle un halo de manera que parezca el San Juan del Apocalipsis transportado al Cielo»[127]. Nadie que comprenda el espíritu de burla tan característico del estilo epistolar de Sebastiano, tan patente en sus cartas a su *«compare»* Miguel Angel, dejará de notar que esta sugerencia es una broma[128]. Pero es una broma acertada. Porque, lo recordara Sebastiano o no, en el Ovidio Moralizado, Ganimedes había sido efectivamente interpretado como una prefiguración de San Juan Evangelista, con el águila representando a Cristo, o la sublime Claridad que permitía a San Juan revelar los secretos del Cielo[129]; y esta interpretación era citada todavía en el siglo XVI[130].

Moralizaciones de esta clase eran todavía conocidas en el Renacimiento; los humanistas no tenían escrúpulos siquiera en citar los versos *Sinite parvuli ad me veniant* y *Nisi efficiamur sicut parvuli…* en relación con el amor de Júpiter por un bello adolescente[131]; y es fácil suponer que tales cristianizaciones intencionadas de mitos paganos le parecían más sospechosas a la Iglesia que su aparición en la auténtica poesía clásica[132]. No son, sin embargo sino un capítulo más en la historia de las interpretaciones a que el mito de Ganimedes, el único favorito admitido por Zeus en el Olimpo, fue sometido en el transcurso de los siglos.

En el siglo IV a. C. encontramos ya dos concepciones opuestas: Mientras Platón creía que el mito de Ganimedes había sido inventado por los cretenses para justificar las relaciones entre hombres y adolescentes[133], Jenofonte lo explicaba como una alegoría moral que representaba la superioridad de la mente sobre el cuerpo; según él, el nombre mismo de Ganimedes supuestamente derivado del griego γάνυσθαι (divertirse) y μήδεα (inteligencia) atestiguaría el hecho de que son las dotes intelec-

tuales, y no las físicas, las que ganan el afecto de los dioses y aseguran la inmortalidad[134].

La versión más realista del tema de Ganimedes (explotada más tarde, desde luego, por los Padres de la Iglesia en sus invectivas contra el paganismo)[135] o derivó a un evemerismo[136] o a su interpretación como un mito solar[137]. La versión idealista, por otra parte, pasó del plano moral al metafísico o incluso místico. En uno de los sarcófagos romanos que representan la ascensión del alma más allá de la región terrestre, de la Tierra y el Océano, el grupo de Ganimedes y el Aguila está colocado en el centro de la composición (ilus. al texto p. 191)[138].

La Alta Edad Media se satisfizo con las interpretaciones evemerista y astronómica[139], o en los tiempos en que se quiso darle una versión cristiana se inclinó al paralelismo con S. Juan Evangelista. Para el Renacimiento, sin embargo, era lógico preferir una interpretación que relacionara el mito de Ganimedes con la doctrina neoplatónica del *furor divinus*.

En su Comentario a Dante, *Purgatorio*, IX, 19 ss., Landino establece explícitamente la línea divisoria entre la interpretación neoplatónica y la cristiana tal como la habían defendido sus anticuados predecesores. Cita a Francesco da Buti (1324-85) según el cual el Aguila significaría *la divina charità*, mientras el lugar del rapto de Ganimedes, el bosque del monte Ida, traería a la mente el hecho de que los eremitas, que hacen penitencia en los bosques, es más probable que se salven que los demás mortales; y dicen que esta interpretación era «*pietosa et accomodata alia christiana religione*». Pero prefiere creer que Ganimedes representa a la Mente *(mens)*, por oposición a las facultades inferiores del alma humana, y que su rapto representa la ascensión de la Mente a un estado de contemplación arrobada: «Ganimedes, entonces, significaría la *mens humana* amada por Júpiter, es decir: el Ser Supremo. Sus compañeros representarían las otras

facultades del alma, es decir, la vegetativa y la sensorial. Júpiter, al darse cuenta de que la Mente está en la selva —es decir, alejada de las cosas mortales, la lleva al cielo por medio del águila. De esta forma abandona a sus compañeros —o sea, al alma vegetativa y al alma sensible— y al ser sacada, o como dice Platón, divorciada del cuerpo, y al olvidar las cosas corpóreas, se concentra por completo en la contemplación de los secretos del cielo»[140]. Esta interpretación neoplatónica, que parecía corroborada por la etimología de Jenofonte, casi unánimemente aceptada por los humanistas como Alciato (cuyo Emblema IV lleva el doble título *γάνυσθαι μηδεσι*, e *In Deo laetandum*)[141], Achille Bocchi[142] y Natale Conti[143]; y aclara el objeto de la frase de Sebastiano del Piombo: el Ganimedes mencionado en su carta a Miguel Angel es naturalmente el que aparece en el dibujo que Miguel Angel había hecho para su joven amigo Tommaso Cavalieri aproximadamente medio año antes de ser escrita la carta, y que, mientras tanto, se había hecho famoso (fig. 158)[144]. Muestra a Ganimedes en un estado de trance, sin voluntad o pensamiento propios, reducido a una inmovilidad pasiva por la garra de acero del águila gigantesca, la actitud de sus brazos sugiere la situación de una persona inconsciente o un cadáver[145], y su alma está realmente *rimossa dal corpo*, para usar las palabras de Landino.

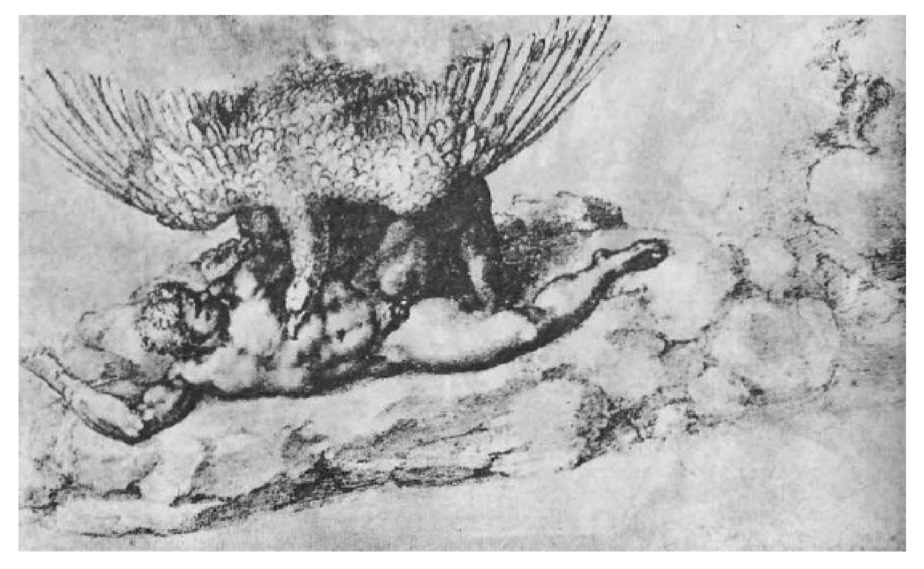


158. Miguel Angel (inspirado en), *Ganimedes*.

No puede dudarse por tanto que este dibujo simboliza el *furor divinus*[146], o, para ser más exactos, el *furor amatorius*, y esto, no de una forma abstracta y general, sino como una expresión de la verdadera pasión platónica arrolladora e incontenible que había trastornado la vida de Miguel Angel al conocer a Tommaso Cavalieri.

Sabemos que el dibujo de Ganimedes, dado a Cavalieri hacia finales de 1532, estaba acompañado de otro representando a Ticio, y que el autor los consideraba relacionados (Fr. 6, fig. 159)[147]. Ticio es uno de los cuatro grandes pecadores torturados en el Hades; los otros son Tántalo, Ixión y Sísifo. Había sido castigado por haber atacado a Latona, la madre de Apolo y Diana, y su castigo fue parecido al de Prometeo, con la diferencia de que su «hígado inmortal»[148] era devorado por un buitre en vez de un águila[149]. Puesto que se suponía que el hígado producía la sangre y por tanto era el centro de las pasiones físicas (Petrarca, al igual que otros muchos, lo consideraba el blan-

co de las flechas de Cupido)[150], es fácil de comprender cómo el castigo infligido al desgraciado amante de Latona llegó a ser interpretado como una alegoría de las «torturas causadas por el amor inmoderado»;



159. Miguel Angel. *Titio*.



160. Tiziano. *Prometeo* (identificado aquí con Titio).



161. Rubens. *Prometeo.*

Sed Tityos nobis hic est, in amore iacentem
Quem volucres lacerant, atque exest anxius angor
Aut aliae quaevis scindunt cuppedine curae[151],

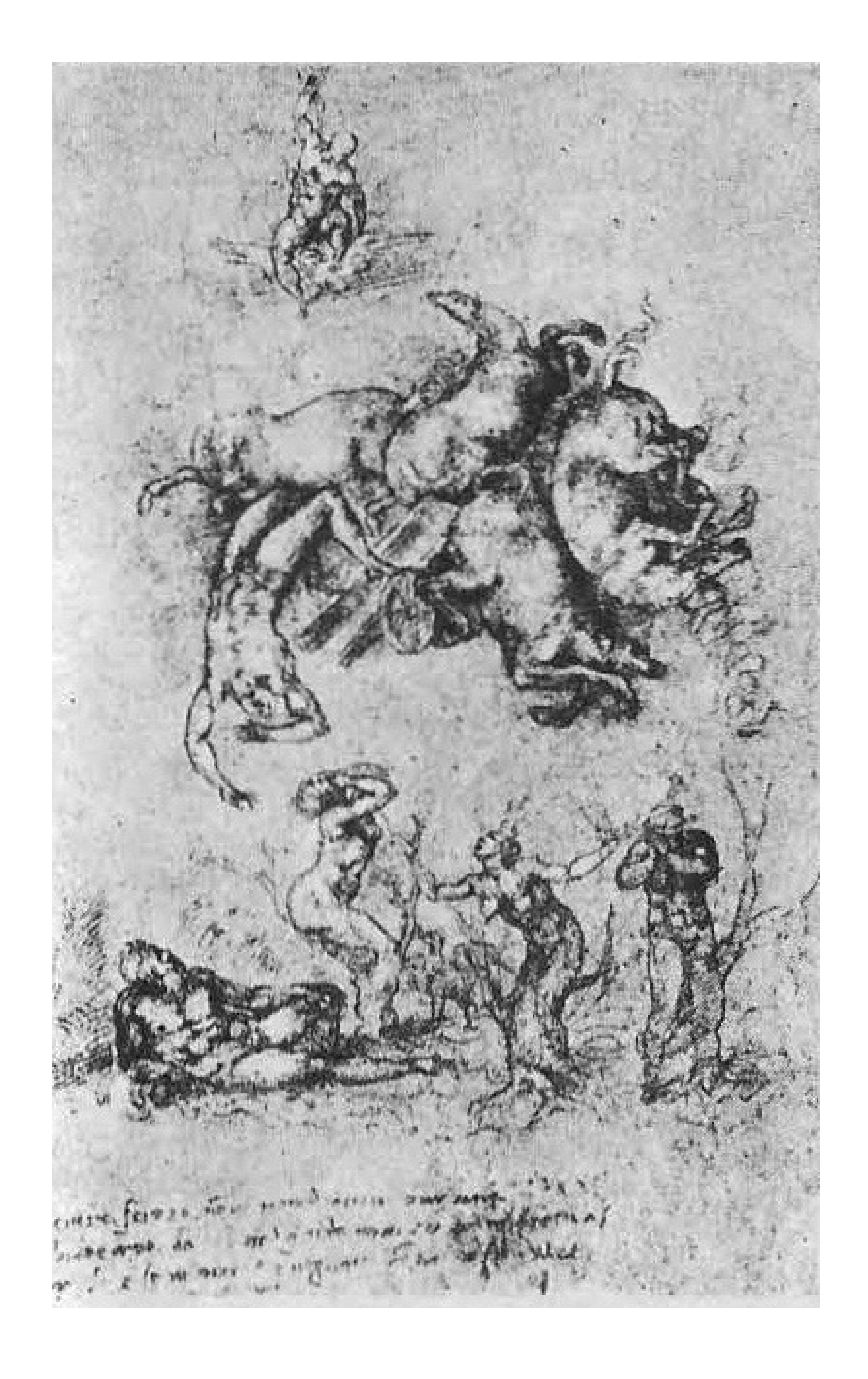
como dice Lucrecio. «La miseria del amante —según Bembo— aumenta porque alimenta sus torturas consigo mismo. Este es Ticio que alimenta al buitre con su hígado»[152], y la alegoría de Ripa sobre las «Torturas del Amor consiste en un hombre triste… con el pecho abierto y lacerado por un buitre»[153].

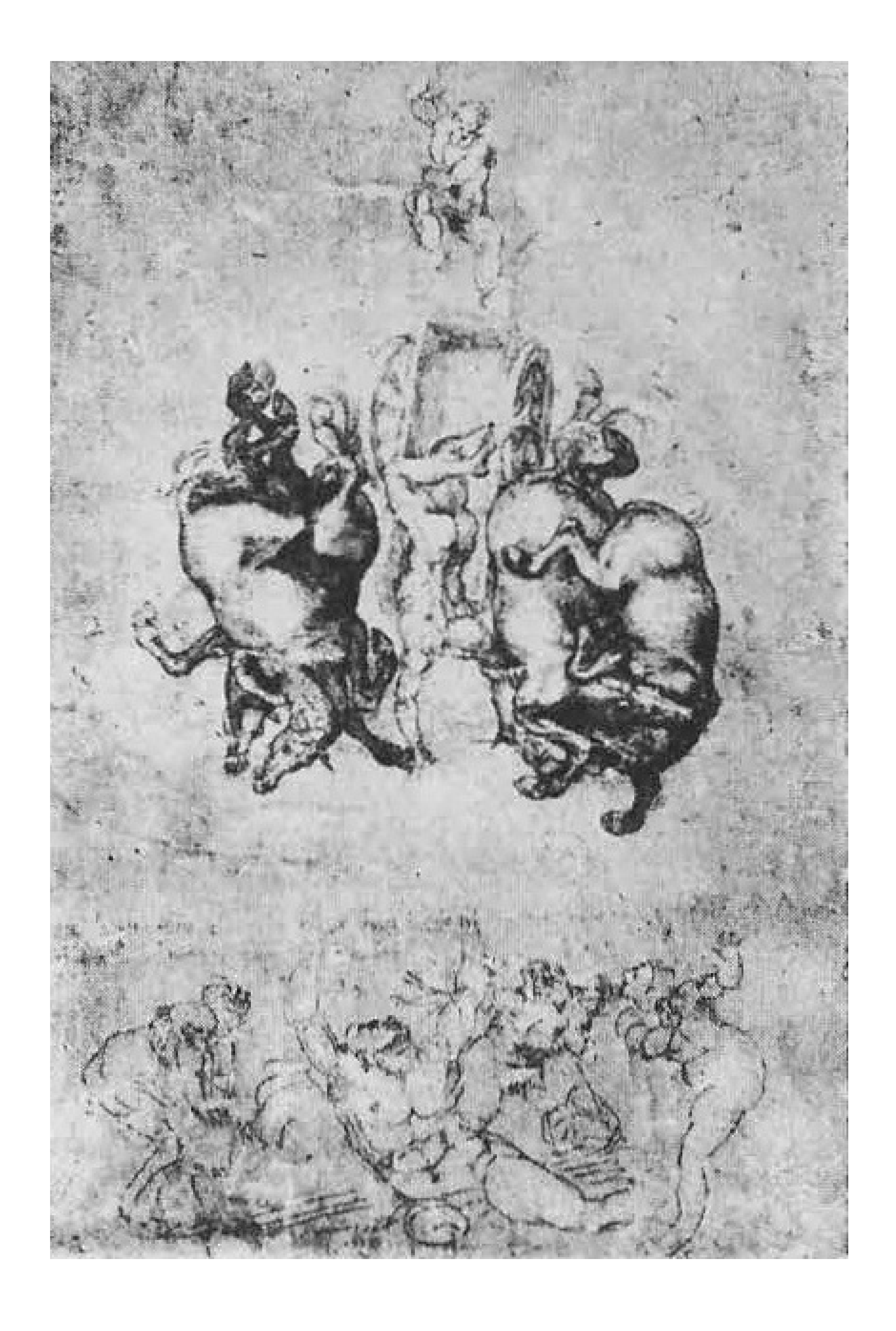
Por tanto los dos dibujos eran, de hecho, «gemelos» en cuanto al contenido, a pesar de no serlo en un sentido técnico. El Ganimedes que asciende al Cielo en las alas de un águila, simboliza el éxtasis del amor platónico, capaz de llegar hasta la aniquilación, que libera al alma de sus cadenas físicas y la transporta a una esfera de bienaventuranza olímpica. Ticio, torturado en el Hades por un buitre, simboliza las agonías de las pasiones sensuales que esclavizan al alma y la humillan incluso por debajo de su normal estado terreno. Considerados juntos, los dos dibujos podrían llamarse la versión miguelangelesca del tema: *Amor Sacro e Profano*. En ambas composiciones la interpretación alegórica tradicional de un tema mitológico ha sido aceptada, pero revestida del más profundo significado de una confesión personal, de manera que ambas formas de amor han sido concebidas como los dos aspectos de una experiencia esencialmente trágica[154]. Si los Esclavos del «Boboli» y la Victoria del Palazzo Vechio (fig. 173) fueron realmente esculpidos en fecha tan tardía como 1532-34, sería posible pensar que también estas cinco esculturas, a pesar de que no cabe duda de que estaban destinadas a la Tumba de Julio II, reflejan sin embargo la pasión de Miguel Angel por Cavalieri. La utilización de un Vencedor sin alas, entristecido por su propio triunfo, en sustitución de las alegres Victorias aladas, y el contraste trágico entre la juventud y la vejez (Miguel Angel tenía cincuenta y siete años en 1532) recuerda inevitablemente el verso: *«Resto prigion d'un Cavalier armato»*[155].



172. Miguel Angel. Modelo de escayola para el grupo de la Piazza della Signoria, reconstrucción por J. Wilde.

Una interpretación subjetiva semejante de una «moralidad» mitológica puede observarse en una tercera composición que Miguel Angel hizo para Tommaso Cavalieri: la Caída de Faetón[156]. Existen tres versiones (Fr. 57, 75, 58, figs. 162, 163, 164), la última de las cuales (Fr. 58) fue recibida por Cavalieri a principios de septiembre de 1533, mientras que la primera (Fr. 57) parece haber sido realizada algún tiempo antes de esa fecha[157], quizá anteriormente a los dibujos de Ganimedes y Ticio.







162. 163. 164. Miguel Angel. *La Caída de Faetón*.

Dejando a un lado las interpretaciones Evemeristas y naturalistas inevitables[158], solo hay una explicación alegórica del mito de Faetón: el destino del audaz mortal que se había atrevido a desafiar las limitaciones humanas parecía simbolizar el destino de cualquier temerarias lo bastante presuntuoso como para traspasar los límites del «estado y situación» que le habían sido asignados[159].

Teniendo esto en cuenta, la composición de Faetón que Miguel Angel dio a Cavalieri al principio de su amistad, es comprensible como expresión del sentimiento de inferioridad absoluta que se manifiesta en las primeras cartas de Miguel Angel al distinguido joven: «Me he atrevido sin ninguna consideración a escribiros, y he sido lo bastante *presuntuoso* como para dar el primer paso, cuando propiamente debería haberlo esperado de vos para responder», escribe Miguel Angel el primero de enero de 1533, y: «vos, la luz de nuestro siglo, único en el mundo, no podéis ser satisfecho con la obra de ningún otro hombre, puesto que no hay nadie que os iguale o se os parezca»[160]. Incluso posteriormente dice: «a pesar de que no hablo *presuntuosamente*, puesto que soy muy inferior a vos, no creo que nada se interponga en el camino de nuestra amistad»[161].

Este sentimiento de humildad abyecta es casi incomprensible desde un punto de vista racional, de tal forma que se creyó que las cartas de Miguel Angel estaban destinadas a Victoria Colonna y que Cavalieri era solo el intermediario[162]; de todos modos hay que relacionarlo inevitablemente con una forma transcendental del amor. El amante platónico, al identificar como lo hace el objeto concreto de su pasión con una idea metafísica, la dota de una sublimidad casi religiosa y se siente indigno de un dios que él mismo ha creado: «habría venerado a su ami-

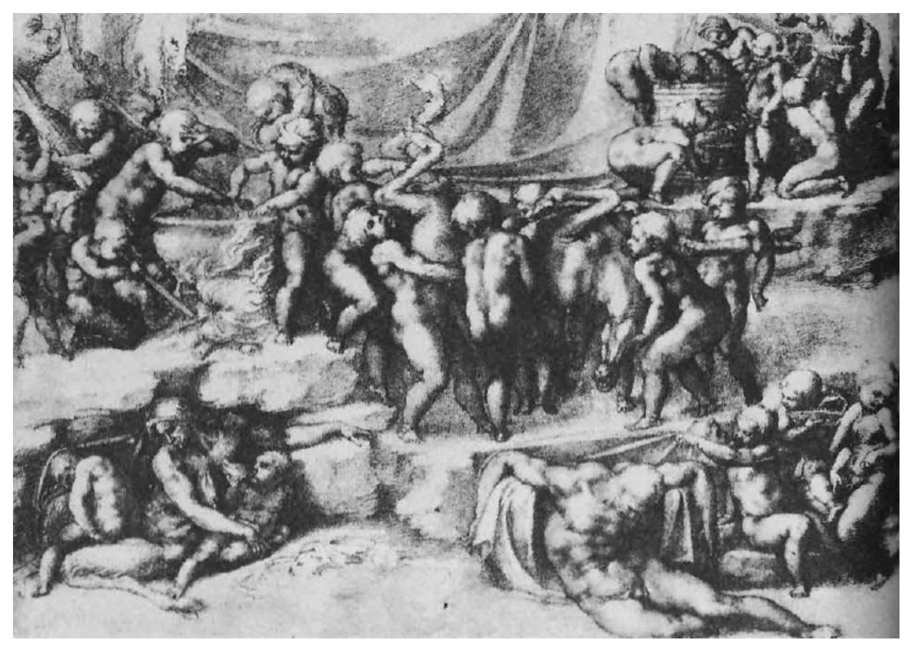
go con sacrificios incluso, si no hubiera sentido miedo de ser considerado como un loco»[163].

De esta forma podemos comprender que Miguel Angel pudiera comparar su «presunción» imaginaria con la temeridad de Faetón, equiparando al mismo tiempo el fuego mortal de su pasión con los ardientes rayos que habían dado la muerte a Faetón. Que una interpretación tan subjetivamente crítica del mito de Faetón fue posible en el siglo XVI, puede deducirse no solo de los propios poemas de Miguel Angel[164], sino también de un soneto escrito aproximadamente al mismo tiempo por Francesco María Molza, un poeta que frecuentaba los círculos de Miguel Angel y que conocía con seguridad las composiciones de Cavalieri.

Altero fiume, che a Fetonte involto
Nel fumo già de le saette ardenti
Il grembo de'tuoi rivi almi e lucenti
Apristi di pietà turbato il volto:
E le caste sorelle, a cui l'accolto
Dolor formò così dogliosi accenti,
Ch'en selve se n'andar meste e dolenti,
Pasci ancor su le sponde e pregi molto:
A me, che'ndarno il pianto e la voce ergo,
Cinto di fuoco alla mia fiamma viva,
Pietoso dal tuo verde antro rispondi:
E se pur neghi entro'l gran letto albergo
Al duro incendio, almen su questa riva
Verdeggi anch'io con pure e nove frondi[165].

La última de las composiciones seguramente ejecutadas para Cavalieri, es la Bacanal infantil, conservada en la copia Fr. 187 (fig. 165)[166]. Muestra en el centro a varios *putti* que portan un

ciervo muerto[167]. En la zona superior un grupo de niños hace los preparativos para cocer un tostón, mientras otro grupo, con signos inconfundibles de borrachera, retoza alrededor de una tina de vino. En la esquina inferior izquierda una madura pánida amamanta a una criatura humana y otro niño juega en su regazo, y en la esquina inferior derecha cuatro niños se burlan de un borracho que podría representar a Sileno[168].



165. Miguel Angel. (Inspirado en), *La Bacanal de los Niños*.

Más que cualquier otra obra de Miguel Angel, esta composición parece estar penetrada de un espíritu pagano. En sentido general, está relacionada con los relieves del pedestal de la Judit de Donatello[169] o la *Fiesta de Venus* y los *Andrii* (o amorcillos) de Tiziano, que Miguel Angel había visto probablemente cuando visitó al Duque Alfonso de Ferrara en 1529[170]. Varios motivos están tomados de sarcófagos romanos[171], mientras otras figuras, como el muchacho que se resguarda del humo, podrían calificarse de autoparodias[172]; y existe una clara relación entre la Bacanal infantil de Miguel Angel y las tablas de Vespucci de

Piero di Cósimo, no solo en el esquema general de la composición, sino también en motivos aislados: la pánida que amamanta a un niño, en la esquina inferior izquierda de la composición de Miguel Angel, deriva claramente del encantador grupo colocado en una posición análoga en el «Descubrimiento de la Miel», de Piero (fig. 31)[173]. La derecha y la izquierda están invertidas en el grupo que ha servido de inspiración, pero la similitud formal es inconfundible. Llega hasta detalles como el motivo del brazo de la madre cruzado diagonalmente sobre su cuerpo.

Sin embargo, el *contrapposto* que en el cuadro de Piero revela un conflicto divertido entre el deber materno y la curiosidad ingenua, fue usado por Miguel Angel para expresar el abatimiento desesperanzado y el letargo. Presentía una corriente subterránea de aflicción y humillación en lo que Vasari había calificado: una *letizia al vivo*. De hecho hay muy poca alegría en toda la escena. El grupo alrededor del bello animal muerto —formado según el mismo tipo clásico de composición que habían usado Mantegna y Rafael para el *Espolio de Cristo*— nos parece más patético que divertido; pocos de los niños tienen un aspecto realmente feliz; y el Sileno que forma la contrafigura de la cansada y madura pánida ofrece un aspecto de sopor mortal —tanto que Miguel Angel pudo usar un motivo similar para la muerte de Cristo en la Pietá que realizó mucho tiempo después para Vittoria Colonna[174].

El contenido simbólico de la extraña composición —si tiene alguno— es difícil de explicar. Convencionalmente, las escenas orgiásticas —bacanales— eran relacionadas con la Lujuria[175], pero esta interpretación sería demasiado moralista para la actitud general de Miguel Angel. A falta de otra solución mejor, podemos recordar la exposición de Landino sobre el mito de Ganimedes. En su vuelo a las esferas superiores, había dicho, la Mente deja detrás las facultades inferiores del alma, es decir: la

«sensorial» y la «vegetativa», la primera comprende los cinco sentidos y la imaginación, la segunda se cuida solo de «la procreación, el alimento y el crecimiento» (*«vis generationis, nutritionis, augmenti»*, como dice Ficino)[176]. Ahora bien: las escenas de esta Bacanal infantil se desarrollan dentro de los límites de estas funciones naturales: comer, beber y (sus contrarios) dormir como resultado de la embriaguez y amamantar niños, todo esto llevado a cabo por seres que son o demasiado jóvenes o demasiado poco diferentes a los animales, o demasiado privados de conciencia y dignidad, para ser completamente humanos. Si el vuelo de Ganimedes significa la ascensión arrobada de la Mente, y si el castigo de Ticio y la caída de Faetón ejemplifican el destino de los que son incapaces de controlar su sensualidad e imaginación, esta Bacanal, privada por completo de tensión amorosa, podría ser la imagen de una esfera todavía inferior: la esfera de la vida puramente vegetativa, que está tan por debajo de la dignidad específicamente humana como la Inteligencia lo está sobre las específicamente humanas limitaciones.

El resto de las composiciones del mismo periodo deberían ser examinadas también ahora, a pesar de que no sabemos si fueron hechas también para Tommaso Cavalieri. Sea como sea, están muy próximas por sus cualidades expresivas a los cuatro dibujos de que acabamos de ocupamos.

Mientras estos temas tradicionalmente mitológicos están revestidos de un significado simbólico, las dos composiciones que vamos a examinar ahora son invenciones libres, de un carácter puramente imaginario: muestran escenas representadas no por personas concretas transustanciadas por la interpretación de Miguel Angel, sino por personificaciones abstractas animadas por su potencia de visión.

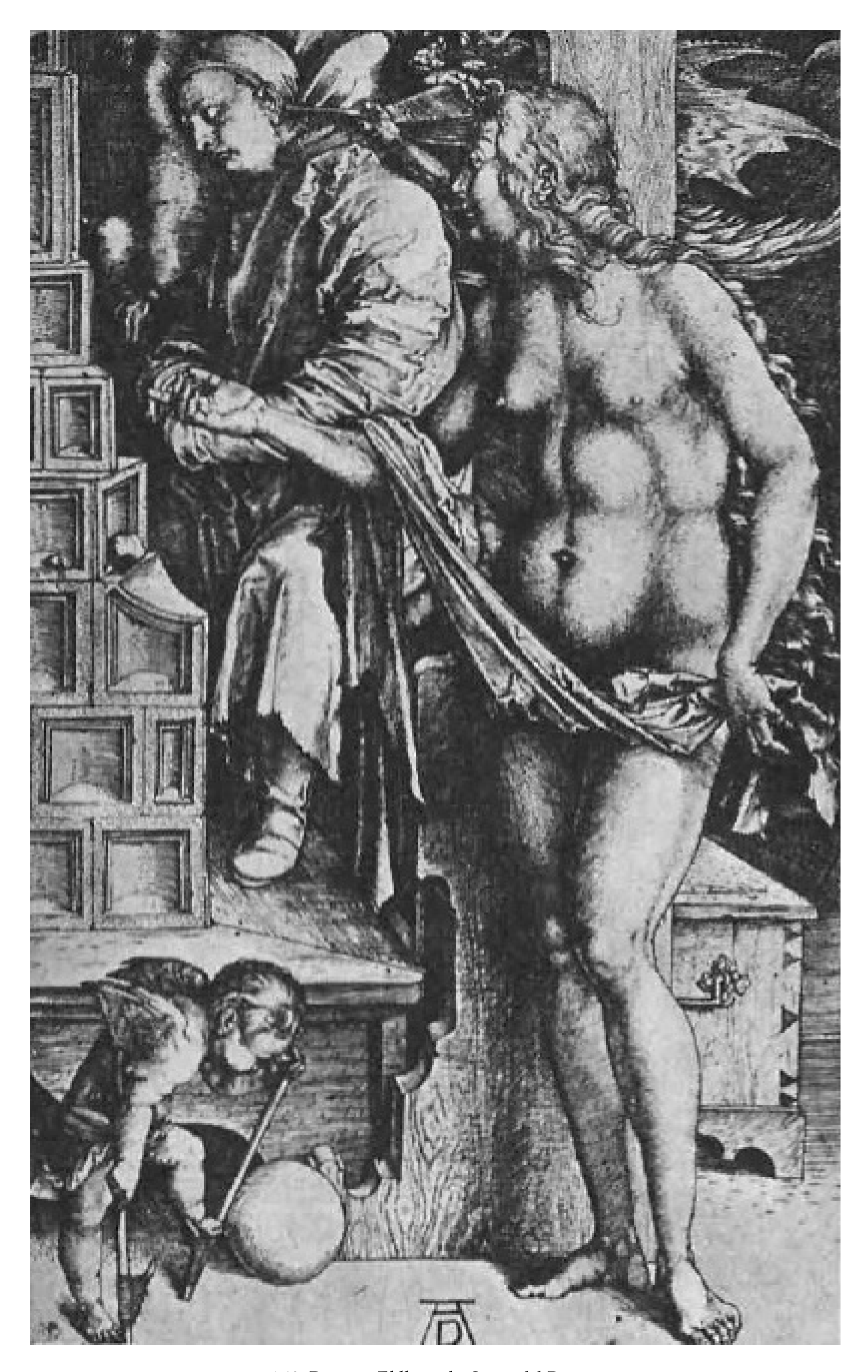


167. Miguel Angel. (Inspirado en), *El Sueño*.

Una de estas composiciones es el tan copiado Sueño o «Sogno» (dibujo Th. 520, de autenticidad algo dudosa, fig. 167)[177]. Nos muestra a un joven sentado sobre una caja llena de másca-

ras de todas clases; la parte superior de su cuerpo está apoyada en el globo terrestre con solo el ecuador; en la mayoría de las copias se añaden además los continentes. Está rodeado por un halo semicircular de figuras más pequeñas, y grupos esbozados de una manera irreal y vaporosa, y de esta forma pueden reconocerse fácilmente como visiones del sueño; representan sin duda los siete Pecados Capitales, a saber (de izquierda a derecha), Gula, Concupiscencia, Avaricia, Lujuria, Ira, Envidia y Pereza. Pero un genio o ángel, con alas, que desciende del cielo despierta al joven con el sonido de una trompeta.

El significado de esta composición ya fue adecuadamente explicado por Hieronymus Tecius, que en su descripción del Palazzo Barberini, impresa en 1642, describe una pintura copia del *Sogno* y la interpreta así: «En mi opinión este joven no representa otra cosa sino la Mente humana, llamada desde los Vicios hacia la Virtud, como si fuera repatriada después de un largo viaje»[178].



168. Durero. El llamado *Sueño del Doctor*.



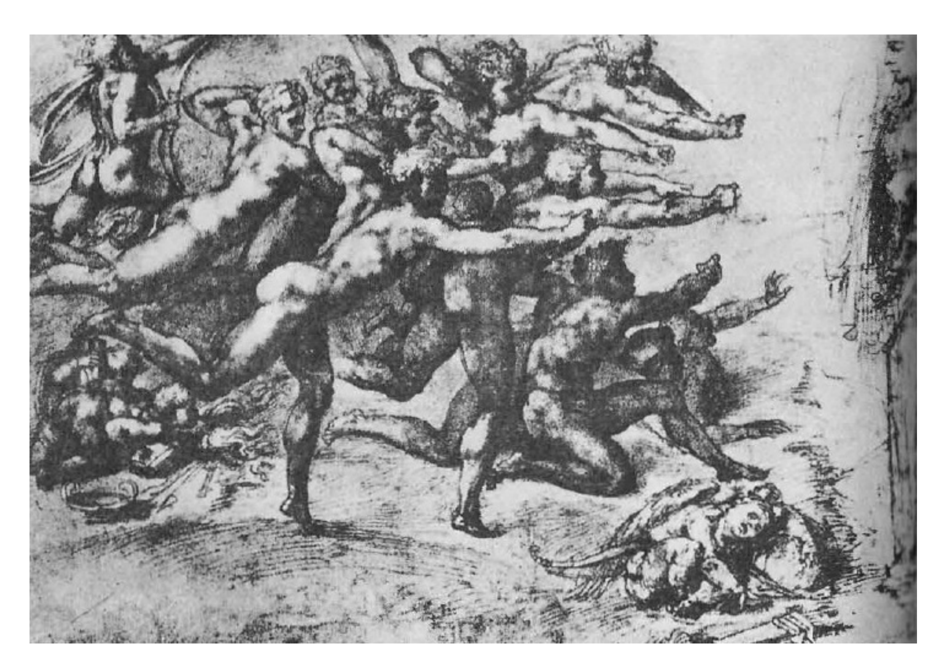
169. *Ganimedes*. Grabado del libro de Achilles Bocchius. 1574.



170. *La Caída de Faetón*. Grabado en madera del libro de Andrea Alciati. *Emblemata*. 1551.

Esta interpretación habla por sí misma y es corroborada además por el conocido significado de las máscaras como símbolos de la falacia y el engaño[179] y, de forma más específica, por lo que Ripa dice sobre la figura de la «Emulación, rivalidad y estímulo de gloria», a la que describe manteniendo una trompeta: «La trompeta de la fama despierta la mente de los virtuosos, los saca de la modorra de la pereza, y los mantiene despiertos en vigilia permanente»[180]. De hecho el «Sogno» de Miguel Angel al utilizar un tipo figurativo bastante frecuente en la iconografía moralista, puede considerarse una contraposición al grabado de Durero conocido corrientemente como el *Sueño del Doctor* (B. 76, fig. 168), que en realidad es una alegoría de la pe-

reza. En él un viejo perezoso y regalón está dormido al lado de su estufa gigante, mientras el demonio se aprovecha de su sueño para incitarle con un fuelle conjurando la tentadora visión de *Venus Carnalis*[181]. En el *Sogno* de Miguel Angel vemos a un joven vigoroso rodeado de sueños pecaminosos, pero despertado por la trompeta de un ángel que le auxilia. Pero incluso esta alegoría moral está ligeramente impregnada de metafísica neoplatónica. El que el joven esté apoyado en una esfera, puede explicarse por el hecho de que la esfera significa frecuentemente inestabilidad; baste recordar la representación de «Inconstancia» de Giotto, y las innumerables imágenes de la veleidosa diosa Fortuna que a veces se contraponía a la personificación de la Virtud con la leyenda: *Sedes Fortunae rotunda; sedes Virtutis quadrata*[182]. Pero esta esfera está definida como un globo terráqueo, y así denota la situación de la Mente humana, colocada como está entre la vida falaz e irreal de la tierra y la región celestial, de donde desciende la inspiración estimulante que rechazará los sueños del mal. Tecius alude claramente a este sabor neoplatónico de la composición cuando habla del *longum postliminium*, «la vuelta de la Mente a su verdadera morada después de un largo viaje».



166. Miguel Angel. (Inspirado en), *Los Arqueros*.

La segunda composición, los Arqueros, o, para usar la expresión de Vasari, los *Saettatori* (dibujo Fr. 298, una copia excelente en la fig. 166) no es menos enigmática que la Bacanal infantil[183]. Presenta nueve figuras desnudas, dos de ellas mujeres, disparando flechas a un blanco suspendido sobre el pecho de una cariátide. Pero a diferencia del pequeño relieve estucado de la Casa Dorada de Nerón, que Miguel Angel usó probablemente como modelo (fig. 171), las figuras no hacen puntería con calma, e intencionadamente: cuatro de los arqueros corren, uno está arrodillado, dos echados en el suelo y las dos mujeres flotan en el aire. Detrás de ellos una figura con rasgos de sátiro, vestida con un paño ondulante, dobla un arco; dos *putti* se mezclan con los arqueros, mientras otros dos soplan una hoguera y la alimentan con troncos, en apariencia para endurecer las puntas de las flechas, cuando están al rojo vivo, en una copa. Al lado de la cariátide se ve a Cupido dormido sobre un hatillo de ropa.



171. *Escena de Arquería*. Relieve en estuco de la Casa Dorada de Nerón.

El rasgo más curioso es que, mientras se reproduce meticulosamente el arco que dobla el «Sátiro», los arqueros mismos no tienen armas, a pesar de que se ven flechas clavadas al blanco. Los grabadores y pintores que copiaron esta composición no dudaron en corregir lo que creyeron que era naturalmente debido a no estar terminado el original. Pero el laberinto resultante de arcos, cuerdas y flechas va tan en detrimento del efecto de la composición que puede considerarse que la omisión es intencionada. A juzgar por la magnífica copia Fr. 298, el original no estaba menos acabado que cualquier otro dibujo de Miguel Angel. Por lo tanto estoy tentado a creer que los arcos y flechas fueron omitidos intencionadamente, aunque no necesariamente por razones estéticas, porque Miguel Angel podía haber resuelto el problema formal de armar a sus figuras si lo hubiera deseado. Parece posible suponer que la omisión de las armas tiene una intención determinada. Algunas de las figuras corren hacia el blanco, otras flotan, otras parecen extenuadas; parecen estar bajo la atracción de un poder irresistible que las hace actuar como si estuvieran disparando, mientras que en realidad los dardos son ellos mismos. Si miramos el dibujo bajo este aspecto, parecería que las armas pueden haber sido omitidas para

transformar a los arqueros en instrumentos de una fuerza que está por encima de su conciencia y voluntad, y esta interpretación estaría de acuerdo también con los demás rasgos iconográficos de la composición.

En su intento de aclarar la definición de amor como *desiderio della bellezza*, Pico della Mirándola distingue, no lo olvidemos, entre el deseo consciente y el inconsciente (*desiderio senza cognitione* y *desiderio con cognitione*). Solo el deseo que tiende conscientemente a la belleza es amor. El deseo no dirigido todavía por la facultad del conocimiento es una mera necesidad natural *(desiderio naturale)*, tan irresistible como la ley de la gravitación, y presente en todo lo que vive, mientras el deseo consciente es exclusivo de los seres racionales; dirige automáticamente a las criaturas hacia una meta que no es la belleza sino la felicidad: «Y para entender por completo el significado de *desiderio naturale* debe tenerse en cuenta que, puesto que el bien es el objeto de todo deseo, y todas las criaturas poseen alguna perfección propia para participar de la bondad divina…, todas las criaturas deben tener un fin (*fine*) determinado en el cual encuentran cualquier clase de felicidad que esté dentro de los límites de su capacidad; y naturalmente vuelven y se dirigen hacia esa meta como cualquier cuerpo pesado hacia el centro de la tierra. Esta tendencia de las criaturas no dotadas de conocimiento se llama «deseo natural», testimonio de la providencia que dirige a estas criaturas hacia su meta, como el dardo del arquero se dirige a su diana *(berzaglio)*, diana que no es conocida del dardo, sino solo del que la dirige hacia el mismo con el ojo de la inteligencia previsora»[184].

Puesto que hasta ahora no ha habido ninguna explicación convincente de los «Saettatori»[185], parece lícito intentar relacionarlos hipotéticamente con el fragmento de un libro que es muy probable fuera conocido por Miguel Angel. Si se interpreta como una fantasía sobre el tema *desiderio naturale* podría ex-

plicarse la composición como una imagen audaz que ilustraría tanto el poder inexorable como la seguridad infalible del «instinto natural», mientras que los individuos pueden fracasar y caer. Las figuras atraídas hacia la cariátide en la que intentan hacer blanco, con flechas que no podrían haber disparado, traducida en un símbolo visual la idea de las «criaturas dirigidas hacia su meta por un poder desconocido para ellas», junto con la metáfora de los dardos «acertando en el blanco que solo ve el arquero». Los *putti* y el «Sátiro» que preparan las armas y animan a los arqueros podrían ser interpretados, según su significado habitual, como personificaciones de las fuerzas naturales por las cuales estas criaturas son estimuladas a la acción. Y el hecho de que el Cupido duerma ilustraría elocuentemente el contraste básico que Pico trataba de dejar claro: la doctrina de que el *desiderio naturale*, antes de ser controlado por las facultades cognitivas, no tenía nada que ver con el amor, fuera terrestre o celeste. Solo cuando el instinto natural llegaba a ser activo en las criaturas dotadas de conciencia, se transformaría el *desiderio naturale* en deseo consciente de belleza y despertaría el dios-amor.

Es una contrariedad concluir estos capítulos con otro *non liquet*; pero las creaciones simbólicas de los genios son desgraciadamente más difíciles de asignar a un tema definido que las invenciones alegóricas de los artistas menores.

Volviendo a la iconografía de las obras de Miguel Angel en su conjunto, podemos observar que solo en sus obras tempranas se encuentran temas profanos, y luego en el periodo entre 1525 y su regreso definitivo a Roma en 1534, siendo el clímax el periodo inicial de su amistad con Cavalieri. «Es como un rejuvenecimiento —se ha dicho— el que Miguel Angel, bajo el hechizo de su pasión, volviera a la antigüedad clásica y llevara a cabo una serie de dibujos que nos impresionan como una confesión coherente»[186].

A excepción del busto de Bruto[187], que es un documento político más bien que una manifestación de tendencias artísticas, no se encuentra ningún tema profano entre las obras de Miguel Angel producidas después de 1534. Incluso su estilo se desarrolló gradualmente en una dirección opuesta a los ideales clásicos, y finalmente abandonó los principios de composición apreciables en sus obras anteriores. Sus violentos y sin embargo contenidos *contrapposti* habían expresado una tensión entre lo natural y lo espiritual. En sus últimas obras esta lucha cesa porque lo espiritual ha ganado la batalla. En el Juicio Final, que posee todas las características de un periodo de transición que precede al desarrollo de un estilo realmente «tardío», encontramos todavía reminiscencias del Torso del Belvedere, el grupo de Niobe y otras obras helenísticas. Sus obras verdaderamente finales empezando por la Crucifixión de San Pedro en la capilla Paulina[188], comparable a los sonetos en los que deplora su interés primero por las fábulas del mundo y busca su refugio en Cristo[189], muestran una transparencia incorpórea y una glacial intensidad que recuerda al arte medieval, y en varios casos puede observarse que ha utilizado modelos góticos[190].

Así en las últimas obras de Miguel Angel el dualismo entre lo cristiano y lo clásico se ha resuelto. Pero más que una solución era una rendición. Otra solución podía ser posible solo cuando el conflicto entre estas dos esferas dejó de ser real, y esto porque el mismo principio de la realidad se transfirió a la subjetiva conciencia humana. Ello sucedió en el periodo barroco cuando las nuevas formas de expresión artística, como el drama moderno, la ópera moderna y la novela moderna, marchaban en la dirección del *Cogito ergo sum* cartesiano; cuando la conciencia de las oposiciones irreconciliables pudo encontrar una válvula de escape en el humor de Cervantes o Shakespeare; y cuando el esfuerzo conjunto de las diferentes artes transformó iglesias y palacios en grandiosas obras de ostentación. Esta fue una solu-

ción por vía de la liberación subjetiva, pero, naturalmente, esa liberación subjetiva tendía a una desintegración paulatina tanto de la fe cristiana como del humanismo clásico, cuyos resultados son evidentes en el mundo actual.

Apéndice
EL MODELO EN YESO DE LA CASA BUONARROTI

En su artículo sobre la Tumba de Julio II[1] J. Wilde intenta mostrar que el modelo de yeso que se conserva en la Casa Buonarroti (fig. 172), reconstruido por él después de encontrar la cabeza «perdida», había sido planeado como pieza gemela del grupo de la Victoria del Palazzo Vecchio, y no, como se había creído generalmente, para el famoso grupo de mármol de la Piazza della Signoria, que había sido confiado alternativamente a Miguel Angel y Bandinelli, y finalmente fue realizado por este último con el tema de Hércules y Caco[2].

Es cierto que Vasari en su *Vida de Bandinelli* da las dimensiones del «hueso de la disputa», un gigantesco bloque de mármol sacado ya de la cantera hacia 1508, pero que no fue enviado a Florencia hasta el 20 de julio de 1525; tenía 5 x 9,5 codos[3], lo que permite ser traducido como aproximadamente de proporciones 1:2, mientras que las proporciones del modelo de yeso son aproximadamente 1:3. Sin embargo, en una fuente mucho más autorizada, los archivos oficiales de la Comunidad de Florencia, las dimensiones dadas para el bloque son de 2,5 x 8,5 codos, y se dice que era casi cuadrado de planta[4]; era por tanto incluso menos de 1:3. Esto es confirmado por el grupo de *Hércules y Caco*, de Bandinelli, de la Piazza della Signoria, que tiene aproximadamente 1:3 de frente y 1:3,5 de perfil[5]. En consecuencia, las medidas del modelo de yeso no contradicen esta relación con el proyecto de la Piazza.

En cuando a la iconografía, los hechos conocidos son estos:

1. Hacia 1508 Miguel Angel había intentado usar el bloque para un grupo de Hércules y Caco[6].
2. En 1525 planeó, en vez de esto, usarlo para un grupo de Hércules y Anteo[7].
3. El 22 de agosto de 1528 fue oficialmente encargado de hacer *«una figura insieme o congiunta con altra, che et come parrà et piacerà a Michelagniolo decto»*[8], es decir: una figura asociada con otra, de la forma que él quisiera.
4. Después de ello intentó hacer un Sansón con dos Filisteos; esta composición era conocida de Vasari y ha llegado a nosotros en numerosas copias, tanto esculturas como dibujos[9].

Por tanto, aunque no hay evidencia alguna de que Miguel Angel tuviera intención de hacer un grupo con Hércules y Caco durante los años de 1525 a 1530 (cuando el encargo fue definitivamente adjudicado a Bandinelli) no la hay tampoco de lo contrario. Porque el contrato de 1528 le daba carta blanca sobre el tema; y la aseveración de Vasari de que Miguel Angel había renunciado al tema de Hércules y Caco en favor de Sansón con dos Filisteos, no excluye la posibilidad de que también hubiera hecho un modelo de un grupo con solo dos figuras, que Vasari no menciona, representando a Hércules y Caco, como había pensado al principio, o a Sansón con solo un Filisteo[10]. Esto habría estado incluso más de acuerdo con el encargo oficial de 1528 que no solo menciona el hecho de que el bloque había sido llevado a Florencia en 1525 *«per farne la Imagine et figura di Cacco»* sino que también estipula explícitamente *«una figura insieme o congiunta con altra»*, es decir, un grupo de solo dos figuras.

Por tanto, no es necesario abandonar la antigua suposición de que el modelo de yeso de Ja Casa Buonarroti estaba destina-

do a la Piazza della Signoria, tanto menos cuanto que esta suposición está apoyada por dos hechos:

1. El modelo de escayola, como el grupo de Sansón con dos Filisteos, pero a diferencia de todas las demás obras maduras de Miguel Angel, ofrece una multitud de aspectos satisfactorios; la inclinación del pecho que, como señala Wilde, deteriora la simetría axial del grupo desde ciertos puntos de vista, habría estado equilibrada por el brazo derecho alzado con una maza o una quijada. Por tanto, la composición parece más adecuada para una plaza abierta que para uno de los nichos de la Tumba de Julio II.
2. La cabeza descubierta por Wilde es la de un luchador fornido y de aspecto algo vulgar, maduro y con barba. Este tipo concuerda con los rasgos tradicionales tanto de Hércules como de Sansón, y es de hecho casi idéntico al de Sansón en el grupo con los dos Filisteos; pero difícilmente hubiera sido adecuado como réplica del esbelto adolescente del grupo de Ja Victoria.

BIBLIOGRAFÍA[1]

- 1 ABAECHERLI, A. L., Imperial Symbols on Certain Flavian Coins: *Classical Philology,* XXX, 1935, páginas 131-140.
- 2 Achiardi, P. d', *Sebastiano del Piombo,* Roma: 1908.
- 3 Alberti, L. B., *De re aedificatoria...,* Florencia: 1805.
- 4 Alciati, A., *Emblemata... denuo ab ipso autore recognita ac, quae desiderabantur, imaginibus locupletata*. Lyon: 1551.
- 5 Alciati, A., *Omnia Andreae Alciati... emblemata... adjectae novae appendices... per C. Minoem*. París: 1608. Alciati, A., para las ediciones de Steyner (1531) y Wechel (1534) véase: Green.
- 6 Altrocchi, R., The Calumny of Apelles in the Literature of the Quattrocento: *Publications of the Modern Language Association of America,* XXXVI, 1921, p. 454-491.
- 7 Amelli, A. M. (ed.), *Miniature sacre e profane dell' anno 1023, illustranti l'enciclopedia medioevale di Rabano Mauro,* Montecassino: 1896 (Documenti per la storia della miniatura e dell' iconografia).
- 8 Antal, F., Some Examples of the Role of the Maenad in Florentine Art of the Later Fifteenth and Sixteenth Centuries (The Maenad under the Cross, Segunda Parte): *Journal of the Warburg Institute,* I, 1937, pp. 71-73.
- 9 Antal, F., Zum Problem des niederländischen Manierismus: *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur,* II, 1928/ 29, páginas 207-256.
- 10 *Anthologia Graeca,* The Greck Anthology, con una traducción al inglés de W. R. Paton…, Londres y Nueva Yo-

rk: 1916-26, 5 tomos (The Loeb Classical Library).

- 11 *Anthologia Latina; sive, poesis latinae supplementum,* F. Buecheler y A. Riese (ed.), Leipzig: 1894-1926, 2 vols. en 5.
- 12 Aretino, P., *Opere,* ordinate ed annotate per M. Fabi, Milán: 1881.
- 13 Aretino, P., *L'oeuvre du divin Aretin* (S. Apollinaire, tr.), París: 1909-10 (Bibliothèque des curieux, 2 vols.).
- 14 Artelt, W., *Die Quellen der mittelalterlichen Dialogdarstellung,* Berlin, 1934 (Kunstgeschichtliche Studien, Cuaderno 3).
- 15 Aru, C., La «veduta unica» e il problema del «non finito» in Michelangelo: *L'Arte,* n. s. VIII, 1937, pp. 46-52.
- 16 A(ustin), A. E., Jr., Hylas and the Nymphs, by Piero di Cosimo: *Bulletin of the Wadsworth Atheneum,* X, n.º 1, enero, 1932, pp. 1-6.
- 17 BABELON, E., *Le Cabinet des antiques...*, París, 1887-88, 2 vols. (Bibliothèque Nationale; département des medailles et des antiques).
- 18 Babelon, E., *Description historique et chronologique des monnaies de la République romaine...*, París: 1885-86, 2 vols.
- 19 Bacci, P., *La ricostruzione del pergamo di Giovanni Pisano nel duomo di Pisa,* Milán: 1926.
- 20 Barberino, F., (ed. F. Egidi), *I documenti d'amore di Francesco da Barberino,* Roma: 1905-27 (Societa filologica romana. Documenti di storia letteraria, 3-6).
- 21 Baumgart, F., y B. Biagetti, *Die Fresken des Michelangelo, L. Sabbatini und F. Zuccari in der Capella Paolina im Vatikan,* Città del Vaticano: 1934. (Monumenti vaticani di archeologia e d'arte… vol. 3).
- 22 Beenken, H., *Romanische Skulptur in Deutschland,* Leipzig: 1924 (Handbücher der Kunstgeschichte).

- Beenken, H., artículo de J. P. Richter, *Altichiero...*): *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, V, 1936, páginas 78-80.
- 24 Beer, R., (ed.), Acten, Registen und Inventare aus dem Archivio General zu Simancas: *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XII, 1891.
- 25 Behrendsen, O., *Darstellungen von Planetengottheiten an und in deutschen Bauten*, Estrasburgo: 1926.
- 26 Bembo, P., *Opere del Cardinale P. Bembo*, vol. I, Milán: 1808 (Società tipografica de' Classici Italiani).
- 27 Berchorius, Petrus (Pierre Bersuire, Bercheur), *Dictionarii sev repertorii moralis... pars prima-tertia*, Venecia: 1583. Berchorius, Petrus, véase también: Walleys.
- 28 Berenson, B., *The Drawings of Florentine Painters*, Nueva York: 1903.
- 29 Berenson, B., *The Florentine Painters of the Renaissance*, Nueva York: 1909.
- 30 Berenson, B., *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford: 1932.
- 31 Berenson, B., *Pitture Italiane del Rinascimento*, Milán: 1936.
- 32 Bernouilli, J. J., *Römische Ikonographie*, Stuttgart: 1882-91, 2 vols.
- 33 Bezold, F. von, *Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus*, Bonn: 1922.
- 34 Bezold, G. von, Tizians himmlische und irdische Liebe: *Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum*, 1903, pp. 174-77.
- 34a Bing, G., Nugae circa Veritatem: *Journal of the Warburg Institute*, 1, 1937, pp. 304-312.
- 35 Birk, E. von, Inventar der im Besitze des Allerhöchsten Kaiser hauses befindlichen Niederländer Tapeten und

Gobelins: *Jahrburh der Kunstsammlungen des Aller höchsten Kaiserhauses,* I, 1883, páginas 213-248 (con 13 láminas)

- 36 Boccaccio, G., *Genealogiae Ioannis Boccatii,* etc., Venecia: 1511.
- 37 Bocchius (Bocchi), A., *Symbolicarum quaestionum de universo genere... libri quinque,* Bolonia: 1574.
- 38 Bode, G. H. (ed.), *Scriptores rerum mythicarum latini tres Romae nuper reperti,* Celle: 1834, 2 vols.
- 39 Bode, W., y W. F. Volbach, Mittelrheinische Ton- und Steinmodel aus der ersten Hälfte des XV Jahrhunderts: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen,* XXXIX, 1918, pp. 89-134.
- 40 Boer, C. de, (ed.), «Ovide Moralisé»: *Verhandelingen der koninklijke Akademie van Wetenschapen te Amsterdam*; Afdeeling Letterkunde, vol. I: n. s. XV, 1915; vol. II, n. s. XXI, 1920; vol. III: n. s. XXX. 1931/32.
- 41 Boll, F., y C. Bezold, *Sternglaube und Sterndeutung,* (3.ª ed.), Leipzig y Berlín: 1926.
- 42 Bonsignori, G., (tr.) *Ovidio methamorphoses vulgare,* Venecia: 1497.
- 43 Borenius, T., y R. Wittkower, *Catalogue ofthe Collection of Drawings by the Old Masters, formed by Sir Robert Mond,* Londres: 1937.
- 44 Borinski, K., *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie,* Leipzig: 1914-1924, 2 vols.
- 45 Borinski, K., Die Deutung der Piero di Cósimo zugeschriebenen Prometheus-Bilder: *Sitzungsberichte der bayrischen Akademie der Wissenschaften,* phil.-hist. Klasse, n.º 12, 1920.
- 46 Borinski, K., *Die Rätsel Michelangelos,* Munich: 1908.
- 47 Bottari, G. G., y S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura, ed architettura,* Milán: 1822-25, 8 vols.

- 48 Brauer, H., y R. Wittkower, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, Berlín: 1931, 2 vols. (*Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana*, vols. IX-X).
- 49 Brinckmann, A. E., *Michelangelo Zeichnungen...*, Munich: 1925.
- 50 Brinckmann, A. E., Die Simson-Gruppe des Michelangelo: *Belvedere*, XI, 1927, pp. 155-159.
- 51 Bruchmann, K. F. H., Epitheta deorum, quae apud poetas graecos leguntur, Leipzig: 1893 (Ausführliches Lexikon der griechischen und romischen Mythologie, ed. W. H. Roscher. Apéndice, 1893).
- 52 Byvanck, A. W., Die gelllustreerde Handschriften van Oppianus' Cynegetica: Mededelingen van het Nederlandsch hislorisch lnstituut te Rome, v, 1925, pp. 34-64.
- 53 CAMBI, G., Istorie, Florencia: 1785-86, 4 vols. (Delizie degli eruditi toscani, vols. XX-XXIII).
- 54 Camerarius, J., Symbo/orum et emblematum centuriae quattuor, Nuremberg: 1605.
- 55 Carducho, V., Diálogos de la Pintura, Madrid: 1865 (Biblioteca de el arte en España, vol. I).
- 56 Cartari, V., *Imagini delli dei de gli' antichi...*, Venecia: 1674.
- 57 Carter, J. G., Epitheta deorum, quae apud poetas latinos leguntur, Leipzig: 1902 (Ausführliches Lexikon der griechischen und romischen Mythologie, ed. W. H. Roscher, Apéndice, 1902).
- 58 Cartwright, J., Isabella d'Este, Marchioness of Mantua, 1474-1539; a Study of the Renaissance, Nueva York: 1903, 2 vols.
- 59 Cassirer, E., *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig: 1927 (Studien der Bibliothek Warburg, 10).

- 60 Cassirer, E., *Die Platonische Renaissance in England und die Schule von Cambridge,* Leipzig: 1932 (Studien der Bibliothek Warburg, 24).
- 61 Castiglione, B., *Il Cortigiano,* Venecia: 1546.
- 62 Cattani di Diacceto, F., *I tre libri d'amore,* Venecia: 1561.
- 63 Cellini, B., (ed. C. Milanesi), *I trattati dell' orificeria e della scultura*. Florencia: 1857.
- 64 Cervellini, G. B., La cronaca su Altichiero recentemente pubblicata è falsa: Atti del R. Istituto Veneto, XCV, 1936.
- 65 Christie's Season, Londres: 1928-31, 4 vols.
- 66 Clarac, C. O. F. J.-B. de, Musée de sculpture antique et moderne… París: Texto 1841-1850, Láminas 1826-1853.
- 67 Comes, Natalis (Conti, Natale), Mythologiae, sive explicationis fabularum libri decem…, Frankfurt: 1596. Condivi, A., véase: Frey, K., Le Vite…
- 68 Cumont, F., Textes et monuments figurés relatifs aux mysteres de Mithra, Bruselas: 1896, 2 vols.
- 69 Curtius, L., Die Wandma/erei Pompejis, Leipzig: 1929.
- 70 DARBMBBRG-SAGLIO (ed.), *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines,* París, 1877-1919, 5 vols.
- 71 Deknatel, F. B., The Thirteenth Century Sculptures of the Cathedrals of Burgos and Leon: *Art Bulletint* XVII, 1935, pp. 242-389.
- 72 Delbrück, R., *Die Consulardiptychen, und verwandte Denkmäler,* Berilo: 1929 (Studien zur spätantiken Kunstgeschichte, 2).
- 73 Demay, G., *Inventaire des sceaux de Picardie...,* París: 1875-77. (Inventaire des sceaux de l'Artois et de la Picardie, vol. 2, 1875).
- 74 De Wald, E. T., *The lllustrations of the Utrecht Psalter,* Princeton: 1932.

- 75 Diehl, C., *La peinture byzantine,* París: 1933 (Histoire de l'art byzantin).
- 76 Diez, F., *Die Poesie der Troubadours,* Leipzig: 1883.
- 77 Doren, A., Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance: *Voträge der Bibliothek Warburg,* 1922/23, 1, pp. 71-144.
- 78 D(resser), L., The Peaceable Kingdom: *Bulletin of the Worcester Art Museum,* primavera, 1934, páginas 25-30.
- 79 Durand, G., *Monographiede l'église Nótre-Dame, Cathédrale d'Amiens,* París; 1901-03, 2 vols. (Mémoires de la société des antiquaires de Picardie).
- 80 Durand, P., *Etude sur l'étimacia, symbole du jugement dernier dans l'iconographie grecque chrétienne,* Chartres: 1868 (Extrait des Mémoires de la société archéologique d'Eure-et-Loire).
- 81 Egidi, F., Le miniature dei Codici Barberini dei «Documenti d'Amore»: *L'Arte,* v, 1902, pp. 1-20; 78-95.
- 82 Eisler, R., Orphisch - Dionysische Mysteriengedanken in der christlichen Antike: *Vorträge der Bibliothek Warburg,* 1922/23, ii, pp. 2-final.
- 83 Ellacombe, H. N., *The Plant-lore and Garden-craft of Shakespeare,* Londres y Nueva York: 1896.
- 84 Equicola, M., *Libro di natura d'amore,* Venecia: 1531.
- 85 *Eruditorium Penitentiale,* París: 1487.
- 86 Essling, Prince d', *Les livres à figures vénitiens de la fin du xv[e] siècle et du commencement du xvi[e],* Florencia y París: 1907-14 (Etudes sur l'art de la gravure sur bois à Venise).
- 87 Essling, Prince d', y E. Müntz, *Pétrarque; ses études d'art, son infiuence sur les artistes, ses portraits, et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits...,* París: 1902.
- 88 Eusthatius Makrembolites (L. H. Teucher, ed.), *De Ismeniae et Imenes amoribus libellus, graece et latine,* Leipzig:

1792.

- 88a Falke, O. von, y Meyer, E., *Bronzegeräte des Mittelalters,* Berlín: 1936.
- 89 Ferrero, G. G., *Il Petrarchismo del Bembo e le rime di Michelangelo,* Turín: 1935 (Estratto de *L'Erma*, VI, 1935).
- 90 Ficino, M., *Opera, et quae hactenus extetêre, et quae in lucem nunc primum prodiêre omnia...,* Basilea: 1576, 2 vols.
- 91 Fiocco, G., *Paolo Veronese,* 1528-1588…, Bolonia: c. 1928.
- 92 Fiocco, G., *Venetian painting of the Seicento and the Settecento,* Florencia y Nueva York: 1929 (Colección Panteón).
- 93 Fischel, O., *Raphaels Zeichnungen,* Berlín: 1913-23.
- 94 Fischel, O., *Tizian* (Klassiker der Kunst, III, 4.ª ed.), Stuttgart: 1911.
- 95 Forster, R., Laocoon im Mittelalter und in der Renaissance: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen,* XXVII, 1906, pp. 149-178.
- 96 Forster, R., Studien zu Mantegna und den Bildern im Studierzimmer der Isabella Gonzaga: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen,* XXII, 1901, pp." 78-87; 154-180.
- 97 Forster, R., Tizians himmliche Liebe und Michelangelos Bogenschützen: *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum,* XXXV, 1915, pp. 573-588.
- 98 Förster, R., Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen,* VII, 1887, páginas 29-56; 89-113.
- 99 Freudenthal, H., *Das Feuer in deutschen Glauben und Brauch,* Berlín: 1931.
- 100 Freund, L., «Amor»: *Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte,* Stuttgart: 1937, vol. 1, col. 641-651.

- 101 Frey, K., (ed.), *Die Dichtungen des Michelagniolos Buonarroti*, Berlín: 1897.
- 102 Frey, K., *Die Handzeichnungen Michelagniolos Buonarroti*, Berlín: 1909-11, 3 vols. (vol. 3 ed. por F. Knapp).
- 103 Frey, K., (ed.), *Le vite di Michelangelo Buonarroti; scritte da Giorgio Vasari e da Ascanio Condivi*, Berlín: 1887 (Sammlung ausgewählter Biographien Vasaris, 11).
- 104 Friedländer, M. I., y J. Rosemberg, *Die Gemälde von Lucas Cranach*, Berlín: 1932.
- 105 Friedländer, W., Der antimanieristische Stil um 1590 und sein Verhältnis zum Übersinnlichen: *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1928/29, pp. 214-243.
- 106 Friedländer, W., Die Entstehung des antiklassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XLVI, 1925, pp. 49-86.
- 107 Fry, R., Pictures at the Burlington Fine Arts Club: *Burlington Magazine*, XXXVIII, 1921, pp. 131-137.
- 108 Fulgosus, G. B. (Battista da Campo Fregoso), *Anteros*, Milán: 1496.
- 109 Furtwängler, A., *Die antikem Gemmen; Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum*, Leipzig y Berlín: 1900, 3 vols.
- 110 Gamba, C., Piero di Cosimo e i suoi quadri mitologici: *Bolletino d'Arte*, ser. 3, XXX, 1936, pp. 45-57.
- 111 Gaye, G., *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Florencia: 1839-1840, 3 vols.
- 112 Giglioli, G. Q., La Calumnia di Apelle: *Rassegna d'Arte*, VII, 1920, pp. 173-182.
- 113 Glaser, C., *Die altdeutsche Malerei*, Munich: 1924.
- 114 Goebel, H., *Wandteppiche*, Leipzig: 1923-34, 3 vols.
- 115 Goldschmidt, A., *Der Albanipsalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchenskulptur des XII.*

Jahrhunderts, Berlín: 1895.

- 116 Goldschmidt, A., y K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, Berlín: 1930-34, 2 vols.
- 117 Goldschmidt, A., *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächischen Kaiser*, Berlín: 1914, 4 vols. (Denkmäler der deutschen Kunst, 11).
- 118 Goldschmidt, A., *German Illumination* (1. Periodo Carolingiano II. Periodo Ottoniano) Florencia y Nueva York: 1928, 2 vols. (colección Pantheon).
- 119 Gombrich, E., A Classical Quotation in Michael Angelo's «Sacrifice of Noah»: *Journal of the Warburg Institute*, 1, 1937, p. 69.
- 120 Goodenough, E. R., *By Light, Light; the Mystic Gospel of Hellenistic Judaism*, New Haven y Londres: 1935.
- 121 Green, H., (ed.), *Andreae Alciati emblematum fontes quattuor*, Manchester: 1870 (Edición en facsimile de Holbein Society's reprints, volumen IV).
- 122 Grcifcnhagen, A., Zum Saturnglauben der Renaissance: *Die Antike*, XI, 1935, pp. 67-84.
- 123 Gronau, G., *Aus Raphaels Florentiner Tagen*, Berlín: 1902.
- 124 Grote, L., Carl Wilhelm Kolbe (1758-1835) ein Beitrag zum Sturm und Drang in der Malerei: *Zeitschrift des deutschen Vereins far Kunstwissenschaft*, III, 1936, páginas 369-389.
- 125 Grünwald, A., Über einige Werke Michelangelos in ihrem Verhaltnisse zur Antikc: *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhochsten Kaiserhauses*, XXVII, 1907, pp. 125-153.
- 126 Grünwald, A., Zur Arbeitsweise einiger hervorragender Meister der Renaissance: *Münchner Jahrbuch der bil-*

denden Kunst, VII, 1912, páginas 165-177.

- 127 Gyraldus, L. G. (Giraldi), *Opera omnia*, Leyden: 1696.
- 128 Haberditzl, F. M., Die Lehrer des Rubens: *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhächsten Kaiserhauses*, XXVII, 1907, pp. 161-235.
- 129 Haberditzl, F. M., *Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts in der Hofbibliothek zu Wien*, Viena: 1920 (Gesellschaft für vervielfaltigende Kunst, 1920).
- 130 Habich, G., Über zwei Prometheus-Bilder angeblich von Piero di Cosimo: *Sitzungsberichte der bayrisch en Akademie der Wissenschaften*, phil.-hist. Klasse, 1920, n.º 2.
- 131 Haedus (Hoedus), P., *De amoris generibus*, Trevis: 1492.
- 132 Hafftenius (van Haeften), B., *Schola Cordis*. Amberes: 1635.
- 133 Hak, H. J. *Marsilio Ficino*, Amsterdam y París: 1934 (Diss. Theol., Utrecht, 1934).
- 134 Hamann, R., Girl and the Ram: *The Burlington Magazine*, LX, 1932, pp. 91-97.
- 135 Hauber, A., *Planetenkinderbilder und Sternbilder; zur Geschichte des menschlichen Glaubens und Irrens*, Estrasburgo: 1916.
- 136 Hawes, Stephen (ed. W. E. Mead), *The Pastime of Pleasure*, Londres: 1928 (Early English Text Society, Original Series, vol. 173).
- 137 Heitz, P., *Einblattdrucke des fünfzehnten Jahrhunderts*, Estrasburgo, 1899-1937, 92 vols.
- 138 Hekler, A., Michelangelo und die Antike: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, VII, 1930, pp. 201-223.
- 139 Helbig, W., *Führer durch die öffetlichen Sammlungen. klassischer Altertümer in Rom*, 3.ª ed., Leipzig: 1912/13, 2 vols. (vol. 1, Die vatikanischen Sammlungen).

- 140 Helbig, W., *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens,* Leipzig; 1868.
- 141 Held, J., «Allegorie»: *Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte,* Stuttgart, 1937, vol. I, col. 346-365.
- 142 Henkel, M. D., *De Houtsneden van Mansion's Ovide Moralisé,* Amsterdam: 1922.
- 143 Hermano, H. J., *Die deutschen romanischen Handschriften: Beschreibendes Verzeichnis der illustrierten Hanschriften in Oesterreich,* N. F., vol. VIII (Los manuscritos con miniaturas y los incunables de la Biblioteca Nacional de Viena), parte 11, Leipzig: 1926.
- 144 Hermano, P., *Denkmäler der Malerei des klassischen Altertums,* Munich: 1904-31 (Serie 1).
- 145 Hildebrand, A., *Das Problem der Form in der bildenden Kunst,* 3.ª ed., Estrasburgo: 1913.
- 146 Hind, A. M., *Catalogue of Early Italian Engravings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum,* Londres: 1910.
- 147 Holtzinger, C. R. von, Ein Idyll des Maximus Planudes: *Zeitschrift far das Oesterreichische Gymnasium* LXIV, 1893, p. 385.
- 148 Home, H. P., The Last Communion of St. Jerome by Sandro Botticelli: *The Bulletin of the Metropolitan Museum of Art,* X, 1915, pp. 52-56; 72-75; 101-105.
- 149 Houvet, E., *La Cathédrale de Chartres; portail nord,* Chelles: 1919.
- 150 Hugo, P. Hermannus, *Pia desideria emblematis, elegiis et affectibus SS. patrum illustrata,* Amberes: 1624.
- 151 INVENTAIRE *des mosaïques de la Gaule et d'Afrique,* París: 1909-25 (Publié sous les auspices de l'Académie des inscriptions et belleslettres) vol. III.

- 152 JAHN, O., Über einige auf Eros und Psyche bezügliche Kunstwerke: *Berichte der Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig,* III, 1851, páginas 153-179.
- 153 Jalabert, D., *Le tombeau gothique: Revue de l'art ancien et moderne,* LXIV, 1933, pp. 145-166; LXV, 1934, pp. 11-30.
- 154 (James, M. R.), *The Canterbury Psalter,* Londres: 1935 (publicado por los Friends of the Canterbury Cathedral).
- 155 Janson, H., The Putto with the Death's Head: *The Art Bulletin,* XIX, 1937, pp. 423-449.
- 156 Johnson, J. G., *Catalogue of a Collection of Paintings and sorne art objects...* Filadelfia: 1913-14, 3 vols.
- 157 Jones, H. S., *The Sculptures in the Museo Capitolino (A Catalogue of the Ancient Sculptures preserved in the Municipal Collections of Rome,* by Members of the British School at Rome, vol. 1), Oxford: 1912.
- 158 Jouin, H. A., *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture,* París, 1883.
- 159 Junker, H., Üeber iranische Quellen der hellenistischen Aion-Vorstellung: *Vorträge der Bibliothek Warburg,* 1921/22, pp. 125-178.
- 160 Justi, C., Michelangelo; *Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menschen,* Leipzig: 1900.
- 161 KAISER, V., Der Platonismus Michelangelos: *Zeitschrift für Volkerpsychologie und Sprachwissenschaft,* XV, 1884, p. 209-238; XVI, 1886, pp. 138-187, 209-249.
- 162 Kauffmann, H., *Donatello; eine Einfohrung in sein Bilden und Denken,* Berlín: 1935.
- 163 Keyser, P. de, I. Het «Vrou Aventure» - Drukkersmerk van Jan van Doesborch; II. De Houtsnijder van Gerard Leeu's van den Drie Blinde Dansses (Gouda, 1482): *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis,* 1, 1934, pp. 45-57; 57-66.

- 164 Kittredge, G. L., To take time by the forelock: *Modern Language Notes*, VIII, 1893, pp. 459-470.
- 165 Klibansky, R., Ein Proklosfund und seine Bedeutung: Sitzungsberichte des Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, XIX, 1928/29, n.º 5.
- 166 Knapp, F., *Michelangelo* (Klassiker der Kunst, vn, 5.ª ed.), Stuttgart: s. a
- 167 Knapp, F., *Piero di Cosimo; ein Üebergangmeister vom Florentiner Quattrocento zum Cinquecento*, Halle a. S.: 1899.
- 168 Kock, T. (ed.), *Comicorum atticorum fragmenta*, Leipzig: 1880-88, 3 vols.
- 169 Koechlin, R., Le dieu d'amour et le chateau d'amour sur les valves de boites a miroirs: *Gazette des beaux-arts*, ser. 2, LXIII, 1921, páginas 279-297.
- 170 Koechlin, R., *Les ivoires gothiques français*, París: 1924, 3 vols.
- 171 Körte, W., *Der Palazzo Zuccari in Rom; sein Freskenschmuck und seine Geschichte*, Leipzig: 1935 (Romische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, vol. XII).
- 172 Kohlhaussen, H., *Minnekästchen im Mittelalter*, Berlín: 1928.
- 173 Konrad von Würzburg (ed. A. von Keller), *Der Trojanische Krieg*, Stuttgart: 1858 (Bibliothek des Literarischens Vereins in Stuttgart, XLIV).
- 174 Kristeller, P., *Holzschnitte in königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*, Berlín: 1915 (Graphische Geselschaft, XXI).
- 175 Krumbacher, K., *Geschichte der byzantinischen literatur, von Justinian bis zum Ende des Ostromischen Reiches*, Munich: 1891 (Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft).

- 176 Kuhn, A., Die Illustration des Rosenromans: Jahrbuch der Kunstsammlungen des A //erhochsten Kaiserhauses, XXXI, 1913/14, pp. 1-66.
- 177 LABORDE, A. de, *La mort chevauchant un boeuf; origine de cette illustration de l'office des morts dans certains livres d'heures de la fin du XV^e^ siècle,* París: 1923.
- 178 Laborde, A. de, *Les manuscrits à peintures de la Cité de Dieu de Saint Augustin,* París: 1909, 3 vols. (Société des bibliophiles français).
- 179 Landino, C., *Christophori Landini libri quattuor,* Estrasburgo: 1508
- 180 Landino, C., *Commedia di Danthe Alighieri... con l'espositione di Cristoforo Landino*. Venecia: 1529.
- 181 Landucci, L., (ed. T. del Badia), *Diario florentino dal 1480 al 1516,* Florencia: 1883 (Biblioteca di carteggi, diarii, memoríe).
- 182 Lange, K., y F. Fuhse, *Dürers schriftlicher Nachlass auf Grund der Originalhandschriften und teilweise neu entdeckter alter Abschriften,* Halle sobre el Saale: 1893.
- 183 Latini, B. (B. Wiese, ed.), *Der Tesoretto und Favolello: en Zeitschrift für romanische Philologie,* VII, 1883, pp. 236-389.
- 184 Latini, B., (P. Chabaille, ed.), *Il tesoro,* Bolonia: 1877-83, 4 vols. (Collezione d'opere inedite o rare dei primi tre secoli della lingua.)
- 185 Lazzaroni, M., y A. Muñoz, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV,* Roma: 1908.
- 186 Lee, R. W., Castiglione's influence on Edmund Spenser's Early Hymns: *Philological Quarterly,* VII, 1928, pp. 65-77.

- 187 Lehmann, P., Fuldaer Studien, neue Folge: *Sitz1mgsberichte der bayrischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse,* 1927, n.º 2.
- 188 Lehmann-Hartleben, K., *Die antiken Hafenanlagen des Mittelmeeres; Beiträge zur Geschichte des Städtebaus im Altertum,* Leipzig: 1923 (Klio, Beiheft XIV, neue Folge, Heft 1).
- 189 Lehmann-Hartleben, K., *L'arco di Tito: Bolletino della comissione arclreologica communale,* Roma, LXII, 1934, pp. 89-122.
- 190 Leidinger, G., *Das sogenannte Evageliar Otto's III* (*Miniaturen aus Handschriften der koniglichen Hofund Staatsbibliothek zu München,* vol. I). Munich: 1912-1928.
- 191 Lemaire, Jean (ed. J. Stecher), *Oeuvres de Jean Lemaire de Belges,* Lovsina: 1882.
- 192 Leon Hebreo (ed. S. Caramella), *Leo Hebraeus... dialoghi d'amore,* Bari: 1929 (Scrittori d'Italia, 114).
- 193 Lewis, C. S., *The Allegory of Love, a Study in Mediaeval Tradition,* Oxford, 1936.
- 194 Liebeschütz, H., *Fulgentius Metaforalis; ein Beilrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter,* Leipzig: 1926 (Studien der Bibliothek Warburg, 4).
- 195 Lippmann, F., *The Seven Planets,* traducido del alemán por F. Simmonds, Londres y Nueva York: 1895 (International Chalcographic Society).
- 196 Lippmann, F., *Zeichnungen von Albrecht Dürer,* Berlín: 1883-1929, 7 vols.
- 197 Lobeck, C. A., *Aglaophamus, sive, de theologiae mysticae graecorum causis libri tres...,* Konigsberg: 1829, 2 vols.
- 198 Lowy, E., Stein und Erz in der statuarischen Kunst: *Kunstgeschichtliche Anzeigen, Beiblatt der Mitteilungen des*

Instituts für osterreichische Geschichtsforschung, XXXVI, 1915, pp. 5-40.

- 199 Lomazzo, G. P., *Trattato dell' arte della pittura, scoltura, et architettura,* Milán: 1585.
- 200 Londres. Royal Academy of Arts. *A Commemorative Catalogue of the Exhibition of Italian Art held in the Galleries of the Royal Academy, Burlington House,* London, Jan-Mar. 1930, Londres, 1931, 2 vol s.
- 201 Lovejoy, A. O., y G. Boas, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity* (A Documentary History of Primitivism and Related Ideas, vol. I), Baltimore: 1935.
- 202 Lowes, J. L., The Loveres Maladye of Hereos: *Modern Philology,* XI, 1914, pp. 491-546.
- 203 Lukomski, G., *I maestri della architettura classica Italiana da Vitruvio allo Scamozzi*, Milán: 1933.
- 204 Lydgate, J. (ed. E. Sieper), *Lydgate's Reson and Sensuallyte,* Londres: 1901-03 (sociedad de antiguos textos ingleses, serie extra, LXXXIV, LXXXIX).
- 205 MACHAUT, Guillaume de (ed. E. Hoepffner), *Oeuvres de Guillaume Machaut*. París: 1908-21 (Société des anciens textes français).
- 206 Mackeprang, M., V. Madsen, y C. S. Petersen, *Greek and Latin Illuminated Manuscripts... in Danish Collections,* Copenhague: 1921.
- 207 Male, E., *L'art religieux de la fin du moyen âgen en France; étude sur l'iconographie du mayen âge et sur ses sources d'inspiration,* París: 1925.
- 208 Manilli, J., *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana,* Roma: 1650.
- 209 Marle, R. van, *The Development of the Italian Schools of Painting,* La Haya: 1923-36, 16 vols.

- 210 Marle, R. van, *Iconographie de l'art profane au mayen âge et a la renaissance et la décoration des demeures,* La Haya: 1931-32, 2 vols.
- 211 M(ather), F. J. (Nota sobre W. Rankin, Cassone-Fronts in American Collections: *The Burlington Magazine,* 1907, X, p. 335.
- 212 Mayer, W., *Das Leben und die Werke der Brüder Mattheus und Paul Dril,* Leipzig, 1910 (Kunstgeschichtliche Monographien, XIV).
- 213 McComb, A., *Agnolo Bronzino; his Life and Works,* Cambridge, Mass.: 1928.
- 214 Migne, J. P., *Patrologiae cursus completus; seu bibliotheca universalis... omnium ss. patrum, doctorum scriptorumque ecclesiasticorum, sive latinorum, sive graecorum,* París: 1857 ff.
- 215 Milanesi, G. (ed.), *Les Correspondants de Michelange. I. Sebastiano del Piombo,* París: 1890 (Bibliotheque internationale de l'art).
- 216 Milaoesi, G. (ed.), *Le lettere di Michelangelo Buonarroti,* Florencia: 1875.
- 217 *Mirabilia urbis Romae. The Marvels of Rome, or a Picture of the Golden City,* Edic. inglesa de F. M. Nichols, Londres y Roma: 1889.
- 218 Molza, F. M., *Poesie,* Milán: 1808 (Società tipografica de' Classici Italiani).
- 219 Montelatici, D., *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana, con l'ornamenti che si osservano nel di lei palazzo, e con le figure delle statue piu singolari,* Roma: 1700.
- 220 *Monumenta Germaniae, Poetarum latinorum medii aevi,* Berlín: 1881-1923, 4 vols.
- 221 Morassi, A., Una «Camera d'amore» nel Castello di Avio: *Festschrift für Julius Schlosser zum 60. Geburtstage,*

Zürich: (1926), páginas 99-103.

- 222 Moreau-Nèlaton, E., *La cathédrale de Reims,* París (1915).
- 223 Morelli, G., *Italian Painters..., The Galleries of Munich and Dresden* (*Italian Painters...*, vol. 11), Londres, 1893.
- 224 Morey, C. R., *Christian Art,* Londres y Nueva York: c. 1935.
- 224a Morgan, Charles E. II, A Pyxis by the «Eretria Painter»: *Worcester Museum Annual,* II, 1936/37, páginas 29-31.
- 225 Mueller, E. von, *Die Augenbinde der Justitia: Zeilschrift far christfiche Kunst,* XVIII, 1905, n.º 4, col. 107-122; n.º 5, col. 142-152.
- 226 Müntz, E., La tradition antique au moyen âge: *Journal des savants,* 1888, p. 40-50.
- 227 Nannucci, V., *Manuale della letteratura del primo secolo della lingua Italiana,* Florencia: 1883.
- 227a New York. The Metropolitan Museum of Art. *Tiepolo and his Contemporaries,* exposición del 14 de marzo al 24 de abril de 1938, Nueva York: 1938.
- 228 New York. Pierpont Morgan Library. *Exhibition of Illuminated Manuscripts held at the New York Public Library,* 1933/34.
- 229 *The New Yorker*, XI, Nueva York: 1936.
- 230 Nordenfalk, C., *Der Kalender vom Jahr 354 und die lateinische Buchmalerei der* IV. *Jahrhunderts,* Göteborg: 1936 (Göteborgs K. Vetenskaps-och vitterhets samhälle, Handlinger, 5. foljder, ser. A, bd. 5, nr. 2, 1936).
- 231 Nykl, A. R., *'Ali ibn Ahmed telled ibn Hazm, A Book Containing the Risàla known as The Dove's Neckring,* París: 1931.

- 232 OECHELHÄUSER, A. von, *Der Bilderkreis zum Wälschen Gaste des Thomasin von Zerclaere*, Heidelberg: 1890.
- 233 Oeri, J., Hellenisches in der Mediceercapelle: *Basler Nachrichten*, LXI, 3 de julio de 1905.
- 234 Oldenbourg, R., *Rubens* (Klassiker der Kunst, V; 4.ª ed.), Stuttgart: s/f.
- 235 Omont, H., *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliotheque Nationale du* VI*e au* XIV*e siècle*, París: 1929.
- 236 Overbeck, J. A., *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig: 1868.
- 237 PANOFSKY, E., Bemerkungen zu Dagobert Frey's Michelangelostudien: *Archiv für Geschichte und Aesthetik der Architektur* (suplemento de los *Wasmuths Nonatsshefte für Baukunst und Städtebau*), 1, 1920/21, pp. 35-45.
- 238 Panofsky, E., y F. Saxl, Classical Mythology in Mediaeval Art: *Metropolitan Museum Studies*, IV, 2, 1933, pp. 228-280.
- 239 Panofsky, E., The Early History of Man in a series of paintings by Piero di Cosimo: *Journal of the Warburg Institute*, I, 1937, pp. 12-30.
- 240 Panofsky, E., Das erste Blatt aus dem «Libro» Giorgio Vasaris; eine Studie über die Beurteilung der Gothik in der italienische Renaissance: *Städel-Jahrbuch*, VI, 1930, pp. 25-72.
- 241 Panofsky, E., Et in Arcadia ego: *Philosophy and History*, Ensayos presentados a Ernst Cassirer, Oxford: 1936, pp. 223-254.
- 242 Panofsky, E., Der gefesselte Eros: *Oud Holland*, L, 1933, pp. 193-217
- 243 Panofsky, E., *Hercules am Scheidewege, und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig: 1930 (Studien der Bibliothek Warburg, 18).

- 244 Panofsky, E., *«Idea»; ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunst-theorie,* Leipzig: 1924 (Studien der Bibliothek Warburg, 5).
- 245 Panofsky, E., Kopie oder Fälschung; ein Beitrag zur Kritik einiger Zeichnungen aus der Werkstatt Michelangelos: *Zeitschrift für bildende Kunst,* LXI, 1927-28, pp. 221-243.
- 246 Panofsky, E., Die Michelangelo Literatur seit 1914: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte,* I, 1921, Buchbesprechungen, col. 1-63.
- 247 Panofsky, E., Piero di Cosimo's «Discovery of Honey» in the Worcester Art Museum: *Worcester Art Museum Annual,* II, 1936/37, páginas 32-43.
- 248 Panofsky, E., Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst: *Logos,* XXI, 1932, pp. 103-119.
- 249 Panofsky, E., Die Treppe der Libreria di S. Lorenzo: Bemerkungen zu einer unveroffentlichten Skizze Michelangelos, en *Monatshefte für Kunstwissenschaft,* XV, 1922, páginas 262-274.
- 250 Panofsky, E., The first two projects of Michelangelo's Tomb of Julius II: *Art Bulletin,* XIX, 1937, pp. 561-579.
- 251 Panofsky, E., Zwei Dürerprobleme: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst,* N. F., VIII, 1931, pp. 1-48.
- 252 Panofsky, E., y F. Saxl, *Dürers «Melencolia I», eine quellen- und typensgeschichtliche Untersuchung,* Berlín y Leipzig: 1923 (Studien der Bibliothek Warburg, 2).
- 253 Panofsky, E., y F. Saxl, *Melencholia,* segunda edición de *Bibl.* 252
- 254 Patch, H. R., *The Goddess Fortuna in Mediaeval Literature,* Cambridge, Mass.: 1927.

- 255 Patch, H. R., *The Tradition of the Goddess Fortuna in Mediaeval Philosophy and Literature,* Northampton: 1922 (Smith College Studies in Modern Languages, vol. III).
- 256 Pauly-Wissowa, *Realencyclopaediae der Klassischen Altertumwissenschaft,* Stuttgart: 1894-1937.
- 257 Un Père Capucin, *Les emblèmes d'amour divin et humain ensemble,* París: 1631.
- 258 Perrier, F., *Segmenta nobilium signorum et statuarum quae temporis dentem inuidium* (sic] *euasere,* Roma: 1638; edic. holandesa, *Eigentlyke Afbeeldinge van Hondert der aldervermaerdste Stauen of AntiqueBeelden Staande binnen Romen,* Amsterdam: 1702.
- 259 Petrarca, *Petrarcha...,* Venecia (Johannes Capcasa di Codeca): 1493.
- 260 Petrarca, *Petrarcha con doi commenti sopra li sonetti et canzone,* Trieste (Gregorio de Gregorä): 1508.
- 261 Petrarca, *Il Petrarcha con l'espositione d'A. Vellutello,* Venecia, 1560.
- 262 Petrarca, *Il Petrarcha con l'espositione de M. G. A. Gesualdo,* Venecia, 1581.
- 263 Petrarca (ed. N. Festa), *Petrarca, L'Africa,* edizione critica, Florencia: 1926 (Edizione Nazionale delle opere di Francesco Petrarca, I).
- 264 Petrarca (ed. V. Rossi), *Petrarca, Le Familiari,* edizione critica, Florencia, 1933-1937 (Edizione Nazionale delle opere di Francesco Petrarca, X, XI).
- 265 Pflaum, H., *Die Idee der Liebe-Leone Ebreo,* Tubinga: 1926 (Heidelberger Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte, VII).
- 266 Pico della Mirandola, G., *Ioannis Pici Mirandulani philosophi... omnia quae extant opera,* Venecia: 1557.

- 267 Pico della Mirandola, *Opere di Giovanni Benivieni Firentino... con una canzona dello amor celeste & divino, col commento dello Ill. S. conte Giovanni Pico Mirandolano,* Venecia: 1522.
- 268 Pillion, L., Le portail roman de la Cathedrale de Reims; *Gazeue des beaux-arts,* XXXII, 1904, pp. 177-199.
- 269 Planiscig, L., *Andrea Riccio,* Viena: 1927.
- 270 Poensgen, G., Beiträge su Baldung und seinem Kreis: *Zeitschrift für Kunstgeschichte,* VI, 1937, pp. 36-41.
- 271 Poglayen-Neuwall, S., Eine Tizianeske Toilette der Venus aus dem Cranach-Kreis: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst,* N. F., VI, 1929, pp. 167-199.
- 272 Popp, A. E., Kopie oder Fälschung zu dem Aufsatz von Erwin Panofsky: *Zeitschrift für bildende Kunst,* LXII, 1928/29, pp. 54-67.
- 273 Popp, A. E., *Die Medici-Kapelfe Michelangelos,* Munich: 1922.
- 274 Popp, A. E. (recensión de A. E. Brinckmann, *Michelangelo Zeichnungen*): Belvedere, VIII, 1925, «Forum», pp. 72-75.
- 275 Porter, A. K., *Romanesque Sculpture of the Pilgrinage Roads,* Boston, 1923, 10 vols.
- 276 REINACH, S., *Répertoire des reliefs grecs et romains,* París: 1909-12, 3 vols.
- 277 Reinach, S., *Répertoire de la statuaire grecque et romaine,* París: 1897-1930, 6 vols.
- 278 Ricci, C., *Monumenti sepolcrali di lettori dello studio bolognese nei secoli XIII, XIV, XV*, Bolonia: 1888.
- 279 Richardson, J., *Traité de la peinture et de la sculpture,* Amsterdam, 1728, 3 vols.
- 280 Richter, J. P., Altichiero, Leipzig, 1935.

- 281 Richter, J. P., *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Londres, 1883, 2 vols.
- 282 Richter, J. P., *La Collezione Hertz e gli affreschi di Giulio Romano nel Palazzo Zuccari*, Leipzig: 1928 (Romische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, V)…
- 283 Ridolfi, C. (ed. D. von Hadeln), *Le maraviglie dell'arte, overo le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato*, Berlín: 1914-24, 2 vols.
- 284 Ripa, C., *Iconologia…, nella quale si descrivono diverse imagini di virtu, vitij, passioni humane…* Roma, 1613.
- 285 Ripa, C., *Iconologia di Cesare Ripa… divisa in tre libri…*, Venecia: 1645.
- 286 Robb, N. A., *Neoplatonism of the Italian Renaissance*, Londres: 1935.
- 287 Robert, C., *Die antiken Sarkophag Reliefs*, Berlín: 1890-1919, 3 vols.
- 288 Roman de la Rose (ed. E. Langlois), *Le Roman de la Rose par Guillaume de Lorris et lean de Meun*, París: 1914-24, 5 vols. (Société des anciens textes français).
- 289 Roma, Biblioteca Vaticana, *Menologio di Basilio II (Cod. Vaticano Greco 1613)*, Turín: 1907 (Codices Vaticani selecti phototypice expressi consilio et opera curatorum Bibliothecae Vaticanae, VIII).
- 290 Roscher, W. H. (ed.), *Ausführliches Lexicon der griechischen und romischen Mythologie*, Leipzig: 1884-1924, 5 vols.
- 291 Rousselot, P., *Pour l'histoire du probleme de l'amour au moyen âge*, Münster: 1908 (Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, VI, 6).
- 292 Rusconi, G. A., *I dieci libri d'architettura*, Venecia: 1660.
- 293 Sajtia, G., *La filosofía di Marsilio Ficino*, Mesina: 1923 (Studi filosofici, 15).

- 294 Salomon, R., *Opicinus de Canistris; Weltbild und Bekenntnisse eines avignonenischen Klerikers des 14. Jahrhunderts,* Londres: 1936 (Studies ofthe Warburg lnstitute, I a-b).
- 295 Saxl, F., Aller Tugenden und Laster Abbildung: *Festschrift für Julius Schlosser zum 60. Geburtstage,* Zürich (1926), pp. 104-121.
- 296 Saxl, F., Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellungen im Orient und Occident: *Der Islam,* III, 1912, pp. 151-177.
- 297 Saxl, F., Frühes Christentum und spätes Heidenturn in ihren künstlerischen Ausdrucksformen; I. Der Dialog als Thema der christlichen Kunst: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte,* II, 1923, pp. 63-77.
- 298 Saxl, F., Mithras; *typengeschichtliche Untersuchungen,* Berlín: 1931.
- 299 Saxl, F., Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters in romischen Bibliotheken: *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften,* phil. hist. Klasse, VI, 1915.
- 300 Saxl, F., Veritas Filia Temporis: *Philosophy and History,* Ensayos ofrecidos a Ernst Cassirer, Oxford: 1936, pp. 197-222.
- 301 Scheffier, L. von, *Michelangelo; eine Renaissancestudie,* Altenburg: 1892.
- 302 Schering, A., *Geschichte der Musik in Beispielen,* Leipzig: 1931.
- 303 Schlosser, J. von, Die ältesten Medaillen und die Antike: *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses,* xvm, 1897, páginas 64-108.

- 304 Schlosser, J. von, Giustos Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura: *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhochsten Kaiserhauses,* XVII, 1896, páginas 13-100.
- 305 Schlosser, J. von, *Die Kunstliteratur; ein Handbuch zur Quelfenkunde der neueren Kunstgeschichte,* Viena: 1924.
- 306 Scholosser, J. von, Über einige Antiken Ghibertis: *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allehöchsten Kaiserhauses,* XXIV, 1903, pp. 124-159.
- 307 Schramm, P. E., *Die deutschen Kaiser und Konige in Bilder ihrer Zeit,* Leipzig: 1928 (Leipzig, Universität, Institut für Kultur- und Universalgeschichte; Veroffentlichungen, Die Entwicklung des menschlichen Bildnisses, I).
- 308 Schreiber, *Die Helfenistischen Reliefbilder,* Leipzig: 1894, 2 vols.
- 309 Schubring, P., *Cassoni; Truben und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance,* Leipzig: 1915.
- 310 Schubring, P., *Cassoni, Supplement,* Leipzig: 1923.
- 311 Schubring, P., *Die Plastik Sienas im Quattrocento,* Berlin, 1907.
- 312 Schulze, H., *Die Werke des Angelo Bronzino,* Estrasburgo: 1911.
- 313 Scott, W., *Hermetica; The Ancient Greek and Latin Writings... ascribed to Hermes Trismegistus,* Oxford: 1924-36, 4 vols.
- 314 Servio, *Comentarii in Virgilii Opera,* edición de Estrasburgo hacia 1473 (Rusch; Hain, Rep. Bibl. 14704).
- 315 Servio, *Comentarii in Virgilii Opera,* edición de Milán de 1475 (Zarotus; Hain, Rep. Bibl. 14708).
- 316 Seta, A. della, *Religione e arte figurata,* Roma: 1912; traducción inglesa: *Religion and Art,* Londres: 1914.

- 317 Shapley, F. R., A Student of Ancient Ceramics, Antonio Pollajuolo: *The Art Bulletin,* II, 1919, pp. 78-86.
- 318 Sieper, E., *Les échecs amoureux...,* Weimar: 1898 (Litterarhistorische Forschungen, ed. por J. Schick y M. von Waldberg, vol. IX).
- 319 Simson, O. G. von, *Zur Genealogie der weltlichen Apotheose im Barock,* Estrasburgo: 1936 (Akademische Abhandlungen zur Kulturgeschichte).
- 320 Springer-Michaelis (ed.), *Handbuch der Kunstgeschichte,* 9.ª edic., Leipzig, 1911.
- 321 Stark, C. B., *Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst* (Handbuch der Archäologie der Kunst, I), Leipzig: 1880.
- 322 Steinrnann, E., *Das Geheimnis der Medicigräber Michelangelos,* Leipzig, 1907 (Kunstgeschichtliche Monographien, 4).
- 323 Steinmann, E., y R. Wittkower, *Michelangelo - Bibliographie,* 1510-1926, Leipzig: 1927 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana vol. I).
- 324 Steinmann, E., *Michelangelo im Spiegel seiner Zeit,* Leipzig: 1930 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, vol. VIII).
- 325 Stettiner, R., *Die illustrierter Prudentius-Handschriften,* Berlín: 1895, 1905.
- 326 Stevenson, B., *Home Book of Quotations,* Nueva York: 1934.
- 326a Stillwell, R., *Antioch-on-the-Orontes,* II, Princeton, N. J.: 1938.
- 327 Strauch, L., «Angler»: *Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte,* Stuttgart: 1937, vol. I, col. 694-698.
- 328 Strzygowski, J., Die Calenderbilder des Chronographen vom Jahre 354: *Jahrbuch des Kaiserlichen, deutschen*

archaelogischen Instituts, 1888, Erga nzu ngsheft 1.

- 329 Strzygowski, J., *Koptische Kunst,* Viena: 1904 (Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire).
- 330 Suidas (ed. A. Adler), Suidae lexicon, Leipzig: 1928-35, 4 vols. (Lexicographi graeci, vol. I).
- 331 Supino, J. B., *Giotto,* Florencia: 1920.
- 332 Swarzenski, G., *Nicolo Pisano,* Francfort sobre el Mein: 1926 (Meister der Plastik, I).
- 333 Swarzcnski, G., *Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts,* Leipzig: 1901 (Denkmalerder süddcutschen Malerei des frühen Mittelalters, 1).
- 334 Swarzenski, G., *Die Salzburger Malerei von den ersten Anflingen bis zur Blütezeit des romanischen Stils,* Leipzig: 1908-13 (Denkmaler der süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters, n).
- 335 TAYLOR, L. R., The «Sellistemium» and the Theatrical «Pompa»: *Classical Philology,* XXX, 1935, pp. 122-130.
- 336 Terret, V., *La sculpture bourguignone aux XII*[e] *et XIII*[e] *siècles, ses origines et ses sources d'inspiration; Cluny,* Autun, París: 1914.
- 337 Tetius, H., *Aedes Barberinae ad Quirinalem,* Roma: 1642.
- 338 Thiele, G., *Antike Himmelsbilder,* Berlín: 1898.
- 339 Thode, H., *Giotto,* Bielefeld y Leipzig: 1899.
- 340 Thode, H., *Michelangelo; Kritische Unlersuchungen über seine Werke,* Berlín: 1908-13, 3 vols.
- 341 Thomas, A., *Francesco da Barberino et la littérature provençale en Italie au moyen âge,* París: 1883 (Bibliotheque des écoles françaises d'Athenes et de Rome, 35). Thomasin von Zerclaere, véase: von Occhelhauser.

- 342 Tietze-Conrat, E., Lost Michelangelo Reconstructed: *The Burlington Magazine,* LXVIII, 1936, pp. 163-70.
- 343 Tinti, M., *Angelo Bronzino,* Florencia: 1920 (Piccola collezione d'arte, 10).
- 344 Toffanin, G., *Il cinquecento* (Storia letteraria d'Italia), Milán: 1929.
- 345 Tolnay (Tolnai), K. (C.), von (de), *Pierre Brueguel l'Ancien,* Bruselas; 1935 (Bibliotheque du XVI[e] siècle).
- 346 Tolnay, K., Zu den späten architektonischen Projekten Michelangelos: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen,* LI, 1930, pp. 1 ~48 (LIII, 1932, pp. 231-253).
- 347 Tolnay, K., Die Handzeichnungen Michelangelos im Archivio Buonarroti: *Mänchner Jahrbuch der bildenden Kunst,* N. F., V, 1928, páginas 377-476.
- 348 Tolnay, K., Die Handzeichnungen Michelangelos im Codex Vaticanus: *Repertorium for Kunstwissenschaft,* XLVIII, 1927, pp. 157-205.
- 349 Tolnay, K., «Michelangelo»: Thieme-Becker, *Allgemeines Künstlerlexikon,* vol. XXIV, pp. 515-526.
- 350 Tolnay, K., Michelangelo's Bust of Brutus: *The Burlington Magazine,* LXVII, 1935, pp. 23-29.
- 351 Tolnay, K., Michelangelostudien; die Jugendwerke: *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen,* LIV, 1933, pp. 95-122.
- 352 Tolnay, K., The Rondanini Pietà: *The Burlington Magazine,* LXV, 1935, pp. 146-157.
- 353 Tolnay, K., Eine Sklavenskizze Michelangelos: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst,* N. F., V, 1928, pp. 70-85.

- 354 Tolnay, K., Studi sulla Capella Medicea, I: *L'Arte,* n. s., v, 1934, páginas 5-44.
- 355 Tolnay, K., Studi sulla Capella Medicea, II: *L'Arte,* n. s., v, 1934, pp. 281-307.
- 356 Tolnay, K., The Visionary Evangelists of the Reichenau School: *The Burlington Magazine,* LXIX, 1936, pp. 257-263.
- 357 Tolnay, K., La volta della Capella Sistina: *Bolletino d'arte,* ser. 3, XXIX, 1935/36, pp. 389-408.
- 358 Tomitano, B., *Quattro libri della lingua Thoscana... ove si prova la philosophia esser necessario al perfetto oratore, e poeta,* Padua: 1570.
- 359 Torr, C., *Ancient Ships,* Cambridge: 1895.
- 360 Torre, A. della, *Storia dell'Accademia Platonica di Firenze,* Florencia, 1902 (Publicazioni del R. Instituto de'studi superiori… in Firenze. Sezione di filosofia e filologia, 28).
- 361 Typotius (Typoets), J., *Symbola divina et humana pontificum, imperatorum, regum,* Arnheim: 1666.
- 362 ULMANN, H., Piero di Cosimo: *Jahrbuch der Koniglich Preussischen Kunstsammlungen,* XVII, 1896, páginas 120-142.
- 363 VALENTINER, W. R., *Tino di Camaino, A Sienese Sculptor of the Fourteenth Century,* París: 1935.
- 364 Valentiner, W. R., *Unknown Masterpieces in Public and Private Collections,* Londres: 1930.
- 365 Varchi, B., *Lezzioni... sopra diverse materie poetiche e filosofiche, raccolte nuovamente,* Florencia: 1590.
- 366 Vasari, G. (Ed. G. Milanesi), *Le vite de'più eccellenti pittori, scrittori ed architettori, scritte da Giorgio Vasari, pittore Aretino,* Florencia: 1878-1906, 9 vols.
- 367 Vasari, G. (ed. E. Jaeschke), Giorgio Vasari, *Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer*

und Moler, vol. II: *Die Florentiner Maler des 15. Jahrhunderts*, Estrasburgo: 1904.

- 368 Vasari, G. (ed. E. Bianchi), *Le vite de'più eccellenti pittori, scultori, architetti...* , Florencia: 1930. Vasari, véase: Frey, *Le vite...* Veen, Otho van, véase: Venius.
- 369 Venecia. *Mostra Tiziano, Venezia, 25 apr.-4 nov. 1935, Catalogo delle Opere*, Venecia: 1935.
- 370 Venius (Vaenius, van Veen), O., *Amorum Emblemata*, Amberes: 1608; reimpreso: *Les emblèmes de l'amour humain*, Bruselas: 1667.
- 371 Venius (Vaenius, van Veen), O., *Amoris divini emblemata*, Amberes: 1615.
- 372 Venturi, A., *Correggio* (Edición alemana), Leipzig y Roma: 1926.
- 373 Venturi, A., *Giovanni Pisano; his Life and Work*, Paris: 1928.
- 374 Venturi, A., *Studi dal vero; attraverso le raccolte artistiche d'Europa*, Milán: 1927.
- 374a Venturi, L., *Contributi: L'Arte*, n. s., 111, 1932, p. 484.
- 375 Venturi, L., *Pitture Italiane in America*, Milán: 1931.
- 376 Vinci, Leonardo da, (ed. H. Ludwig) *Das Buch von der Malerei*, Viene: 1881 (Quellenschriften zur Kunstgeschichte, 15-18).
- 377 Viollet-le-Duc, E. E., *Dictionnaire raisonné d'architecture franfaise du XI^e au XVI^e siècle*. París: 1858-68, 10 vols.
- 378 *Vitruvius* [Giocondo, Fra] *M. Vitruvius per Jocumdum solito castigatior factus cumfiguris et tabula ut jam legi et intelligi possit*, Venecia: 1511.
- 379 *Vitruvius* [Cesariano, C.] *Di Lucio Vitruvio Pollione de Architettura... libri dece..., commentato ed affigurato da Cesare Cesariano*, Como: 1521.

- 380 *Vitruvius* [Martin, J.) *M. V. P. Architectura ou art de bien bastir, mis de latin enfranfois par Jean Martin,* París: 1547.
- 381 *Vitruvius* [Poleni, J.] *M. V. P. Architectura... cum exercitationibus notisque... J. Poleni,* Udine: 1825-30, 4 vols.
- 382 *Vitruvius* [Ryff] *M. V. P. De Architectura, Vitruvius Teutsch, durch G. H., Rivium,* Nuremberg: 1548.
- 383 Vitry, P., *La cathèdrale de Reims; architectureet sculpture,* París, 1919, 2 vols.
- 384 Voss, H., *Die Malerei des Barock in Rom,* Berlín: 1924.
- 385 Vossler, K., *Die philosophischen Grundlagen zum «süssen neuen Stil» des G. Guinicelli, G. Cavalcanti und Dante Alighieri,* Heidelberg: 1904.
- 386 WALLEYS (Waileis, Valeys), T., *Metamorphosis Ovidiana moraliter... explanata,* París: 1515.
- 387 Warburg, A., *Gesammelte Schriften,* Leipzig: 1932, 2 vols (ed. Bibliothek Warburg).
- 388 Weber, P., *Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge,* Stuttgart: 1894.
- 389 Wechssler, E., Eros und Minne: *Vorträge der Bibliothek Warburg,* 1921/22, pp. 69-93.
- 390 Wechssler, E., *Das Kulturproblem des Minnesangs: Studien zur Vorgeschichte der Renaissance* (vol. I. Minnesang und Christentum), Halle sobre el Saale: 1909.
- 391 Weege, F., Das goldene Haus des Nero: *Jahrbuch des Kaiserlichen deutschen archaelogischen Instituts,* XXVIII, 1913, pp. 127-244.
- 392 Weinberger, M., Nino Pisano: *The Art Bulletin,* XIX, 1937, pp. 58-91.
- 393 Weingartner, J., Die profane Wandmalerei Tirols im Mittelalter: *Münchner Jahrbuch del bildenden Kunst,* N. F.,

V, 1928, pp. 1-63.

- 394 Weisbach, W., *Trionfi*, Berlín: 1919.
- 395 Weitzmann, K., Das Evangelion im Skevophylakion zu Lawra: *Seminarium Kondakovianum*, VIII, 1936, pp. 83-98. ‘
- 396 Westwood, J. O., *Facsimiles of the Minialures and Ornaments of Anglo-Saxon and Irish Manuscripts*, Londres: 1868.
- 397 Wickhoff, F., Die Antike im Bildungsgange Michelangelos: *Mitteilungen des Instiluts far oesterreichische Geschichsforschung*, III, 1882, pp. 408-435.
- 398 Wickhoff, F., Die Gestalt Amors in der Phantasie des Italienischen Mittelalters: *Jahrbuch der Koniglich Preussischen Kunstsammlungen*, XI, 1890, pp. 41-53.
- 399 Wickhoff, F., Venezianische Bilder: *Jahrbuch der Koniglich Preussischen Kunstsammlungen*, XXIII, 1902, páginas 118-123.
- 400 Wilczek, K., Ein Bildnis des Alfonso Davalos von Tizian: *Zeitschrift für bildende Kunst*, LXIII, 1929/ 30, pp. 240-247.
- 401 Wilde, J., Due modelli di Michelangelo ricomposti: *Dedalo*, VIII, 1927/28, pp. 653-671.
- 402 Wilde, J., Eine Studie Michelangelos nach der Antike: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 1v, 1932, pp. 41-64.
- 403 Wilde, J., Zwei Modelle Michelangelos für das Julius-Grabmal: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F., u, 1928, pp. 199-218.
- 404 Wilpert, J., *Die Römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, Freiburg im Breisgau, 1916, 4 vols.

- 405 Wind, E., Platonic Justice, Designed by Raphael: *Journal of the Warburg Institute,* 1, 1937, páginas 69-70.
- 406 Wind, E., Donatello's Judith: a Symbol of «Sanctimonia»: *Journal of the Warburg Institute,* 1, 1937, p. 62.
- 407 Wind, E., *Das Experiment un die Metaphysik, zur Auflösung der kosmologischen Antinomien,* Tubinga: 1934 (Beiträge zur Philosophie und ihrer Geschichte, 3).
- 408 Wind, E.; *Some Points of Contact between History and Science: Philosophy and History,* Ensayos ofrecidos a Ernst Cassirer, Oxford: 1936, pp. 255-264.
- 408a Wittkower, R., Chance, Time and Virtue: *Journal of the Warburg Institute,* 1, 1937, pp. 313-321.
- 409 Wolfftin, H., *Die Klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance,* Munich: 1898.
- 410 Wolters, P., Ein Apotropaion aus Baden im Aargau: *Bonner Jahrbücher,* CXVIII, 1909, pp. 257-274.
- 411 Wolters, P., Faden und Knoten als Amulett: *Archiv für Religionwissenschaft,* VIII, Beiheft, 1905, páginas 1-22.
- 412 Worcester, Mass. Worcester Art Museum. *«The Dark Ages», Loan Exhibition,* 1937.
- 413 Zonta, G. (ed.), *Trattali d'amore del cinquecento,* Bari: 1912 (Scrittori d'Italia).



ERWIN PANOFSKY (Hannover, 30 de marzo de 1892 - Princeton (Nueva Jersey), 14 de marzo de 1968) fue un historiador del arte y ensayista alemán, exiliado en los Estados Unidos. Su obra más conocida es *Estudios sobre iconología*, pero sus monografías sobre Durero, Tiziano, los artistas flamencos o el arte funerario son trabajos fundamentales en la estética del siglo XX.

Notas

[1] Aby Warburg era de Hamburgo (*n.* 1866, † 1929) y después de estudiar en su ciudad natal, en Bonn, Munich y Estrasburgo se licenció en filología, estudió dos años en Florencia y comenzó a interesarse por los estudios iconográficos, especialmente por la transmisión de la iconografía pagana, tema que había de cultivar con tanta brillantez Panofsky. Su gran obra fue, sobre todo, la fundación del instituto Warburg, que acopió una admirable y rica colección de libros y fuentes literarias para el estudio de esta especialidad en la que sus más brillantes discípulos y colaboradores fueron Fritz Saxl y Erwin Panofsky. Saxl era vienés (*n.* 1890 † en Londres, en 1948). Fruto del Instituto fueron los famosos «Studien der Bibliothek Warburg» de los que ignoro siquiera si existe algún ejemplar completo en España; la serie incluyó, desde sus comienzos, estudios capitales para esta dirección de la historia artística. Cuando los nazis subieron al poder y las orientaciones de su política se vieron como una amenaza para el Instituto y sus miembros, se pensó en trasladarlo a otra nación: América lo hubiera acogido gustosamente, pero al fin, ayudado por Samuel Courtauld, fundador en Londres del Instituto para la historia del arte que lleva su nombre, se estableció en la capital inglesa y desde 1933, muerto ya Warburg en 1929, Saxl lo dirigió. Cuando, después de la segunda guerra mundial, en 1946, visité en Londres la Biblioteca Warburg, pude darme cuenta del formidable instrumento de trabajo que aquella institución significaba. Acabó fundiéndose con el Courtauld Institute y continuando los Studien iniciales con el

título de «Journal of the Warburg and Courtauld Institute». Saxl colaboró con Panofsky en sus años de Hamburgo en trabajos orientados ya en el sentido de lo que luego se llamaría Iconología. En su famosa *Iconología,* tan manejada por artistas y anticuarios, ya Ripa había usado esta palabra aunque en un puro sentido práctico, descriptivo. <<

[2] Para los datos esenciales de su vida y para la bibliografía posterior a sus *Estudios de iconología,* véase el artículo publicado a la muerte de Panofsky, escrito por E. H. Gombrich en el «Burlington Magazine», junio de 1968. <<

[3] Cuando en 1963 fui invitado a dar una conferencia en la Universidad de Princeton (N. J.) tuve la mala fortuna de que Panofsky estuviera en aquel momento ausente, con lo que perdí una de las pocas ocasiones que tuve de conocerle personalmente. Añadiré aquí que debo agradecer las noticias, referencias bibliográficas y aun libros de Panofsky que me hicieron llegar —y que no eran fáciles de hallar en España— a mis amigos americanos, el Profesor Edmund King, de la Universidad de Princeton y a su esposa Mrs. Billie King, profesora también en Bryn Mawr College, donde expliqué en su departamento el curso en que fui allí profesor visitante. Por cierto que Mrs. King ayudó en algún tiempo a Panofsky en sus trabajos como él mismo reconoce en el prefacio a su libro *Renaissance and Renascences in Western Art*. También quiero agradecer las referencias bibliográficas que se molestó en buscar para mi en la Biblioteca de la Universidad de Harvard, mi antigua alumna *Miss* Sally Farrington, que hoy prepara su doctorado en aquella Universidad. <<

[4] *Titian's Allegory of Prudence; a postscript,* trabajo contenido en su libro *Meaning in the visual arts* (pág. 168 de la edición de los Doubleday & Anchor Books). El libro fue traducido al español (con el título de *El significado en las artes visuales*) por la editorial argentina Infinito (1970); una vez más se da el caso de

que en materia de traducciones de libros importantes, la Argentina, como México, se nos hayan adelantado en la época posterior al hiato, aún no recuperado del todo, que representan nuestra guerra civil y los años que la siguieron. <<

[5] Ya se ha dicho que la Biblioteca Warburg, tan ligada a la formación y al trabajo de Panofsky, había decidido trasladarse a Londres por los mismos motivos que decidieron el exilio definitivo de nuestro autor. <<

[6] No estaría de más volver a recordar aquí cuánto debe la historia del arte español a esta escuela americana de historia del arte anterior a las grandes emigraciones de 1933 y 1945. Los nombres de Connant, el investigador de Santiago de Compostela, de Chandler Post, benemérito historiador de nuestra pintura, de Kingsley Porter, indagador de la escultura de las rutas de Ja peregrinación, o el activo Walter Cook, tan amigo de España y al que Panofsky dedicó alguno de sus libros (creo que tuvo parte activa en atraer a América al profesor de Hamburgo), y algunos otros que siguieron sus huellas son suficientes para que el lector español recuerde la importancia de esta escuela. Las emigraciones masivas de alemanes historiadores del arte influyeron luego de modo poderoso en Ja orientación de los Departamentos de las Universidades Americanas. La influencia, aunque no codos los emigrados tuvieran la altura de Panofsky, fue beneficiosa en general, pero en algo desvió a la escuela americana de sus tradiciones; acaso a ello se refiriese Berenson, el hebreo formado en Boston que no quiso ser profesor para seguir una brillante carrera de experto —de lo que sus últimos libros apuntan un cierto arrepentimiento nostálgico—, cuando mirando de reojo a ciertos colegas, emigrados o no, aludía con cierto irónico desdén a los sabios *german-minded* (son sus palabras). Creo que las orientaciones de la gran emigración de historiadores del arte debilitó en algo la corriente hispanista tan brillante, de los años anteriores a la guerra. El

hecho de que no se continuasen en Harvard los estudios de pintura española iniciados por Post me pareció —y lo dije hace años en mi necrología del maestro (*Chaudler R. Post Inmemoriam*, Madrid 1962)— un lamentable ejemplo significativo. <<

[7] Se publicó primero en el libro *The Meaning of the Humamties* editado por la Universidad de Princeton (1940 págs. 89-118). Utilizo el texto incluido en la edición ya antes citada. <<

[8] Véanse las páginas en que describe la seriedad, la competencia y la humanidad de aquella educación, mencionando incluso a profesores de segunda enseñanza, figuras humanas, allí y aquí, tantas veces superiores a los pedantes o vanidosos que en muchas universidades pueden encontrarse, en su citado escrito *Three decades of Art history in the United States* (incluido en *Meaning...* ed. citada, págs. 343 y sigs.). <<

[9] Aunque el propio Gombrich (*loc. cit.*) se decide a añadir justamente: «Acaso este goce en el virtuosismo de la erudición ha tendido a menoscabar una más amplia apreciación de los verdaderos objetivos intelectuales y los fines a que Panofsky tendía». <<

[10] Esta idea central de Panofsky ha dominado en el círculo del Instituto Warburg y ha inspirado muchos de sus trabajos; en su colección de Estudios apareció en 1940 el libro de Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques*, luego traducido al inglés en 1953 y finalmente aparecido en América en la colección Harper Torchbooks en 1961 bajo el título *The survival of the pagan gods*. <<

[11] *The life and art of Albrecht Dürer*, 5.ª ed. Princeton University Press 1955, pág. 33. <<

[12] Conozco la edición inglesa (Palladin) de 1970. <<

[13] *The life and art of A. Dürer*, pág. cit. <<

[14] Me refiero a su *Filosofía de las formas simbólicas*. Sobre Cassirer puede leerse en nuestra lengua la *Antropología filosófica* traducida por el Fondo de Cultura Económica de México cuya última edición es de 1968. Véase especialmente el capítulo II: Una clave de la naturaleza del hombre: el símbolo. <<

[15] Lo cual no quiere decir que este descubrimiento, ganancia positiva para la civilización del Renacimiento, no comportase históricamente algunas pérdidas de riquezas espirituales, de seguridades vitales, que a la Edad Media le eran asequibles sin esfuerzo. En el proceso de la humanidad no hay ganancias absolutas; el ensanchamiento de campos antes apenas oteados lleva consigo el empobrecimiento del hombre en otras dimensiones. Esta tensión ganancia-pérdida interviene en el proceso de las épocas de crisis y no puede negarse que el Renacimiento fue una de ellas. El avance técnico maravilloso de nuestro tiempo lleva consigo una alteración (término de Ortega) que no hace de esta época un tiempo especialmente feliz para el hombre, como demuestra el tremendo espectáculo habitual para las gentes de este siglo de las guerras, revoluciones, luchas civiles, problemas urbanos, angustia y soledad individual, desesperanza, suicidios, neurosis, que son el reverso de un dominio unilateral e imperfecto, en definitiva, del mundo natural, cuyo equilibrio ha roto una época supertecnificada. La crisis espiritual del Renacimiento no debe ser olvidada bajo la fachada hermosísima de su arte, su literatura y sus descubrimientos. La reacción (manierismo-barroco, para limitarnos al terreno del arte) fue secuencia y consecuencia de la unilateralidad y el excesivo optimismo del Renacimiento. Algo de esto se toca en los libros modernos sobre estas dos épocas artísticas, el manierismo (que tan copiosa bibliografía ha producido en los últimos decenios) y el barroco, tan estudiado desde los anteriores. Véase, por ejemplo, el libro de W. Weisbach, traducido del alemán por mi y al que precede un ensayo preliminar que consideré necesario

para dar razón de algunas ideas a que aquí se alude también, *El barroco, arte de la Contrarreforma*, Madrid 1942. <<

[16] Artículo en la «Zeitschrift für bildende Kunst», 1929-30. <<

[17] Un ulterior y más extenso estudio de estos tres cuadros del Tiziano, que añade precisiones y detalles, pero no modifica sustancialmente nada de la interpretación neoplatónica de las pinturas del maestro de Cadore puede leerse en la obra póstuma de Panofsky. *Problems in Titian, mostly iconographic* conteniendo el texto de las Wrightsman Lectures en la Universidad de Nueva York y editada por Phaidon en 1969. <<

[18] Es libro que no he logrado ver y que no creo exista en ninguna biblioteca española, cosa lamentable de confesar, pero hecho que conviene recordar para hacer patente cuán limitada es aún la comunicación científica en países de cultura poco al día, en este mundo aparente y superficialmente tan intercomunicado. <<

[19] Bajo el título de *Philosophy and history*; en el volumen colaboró Ortega y Gasset con su ensayo *La historia como sistema*. Por cierto que en el homenaje a Cassirer el estudio *Et in Arcadia ego* llevaba el subtítulo: *On the conception of transience in Poussin and Watteau*, luego sustituido al incluirse en *Meaning…* <<

[*] Sobre el simbolismo en las naturalezas muertas véase I. Bergström, *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, Londres, s/f. (1956), con un prólogo interesante (p. 1 y sig.) y una bibliografía exhaustiva (p. 317 y sig.). <<

[**] E. Battisti, *Rinascimento e Barocco; Saggi*. Roma, 1960, p. 146 y sig. Para un caso análogo en cierto sentido (una composición de Poussin más drásticamente alterada por el artista que *La Tempestad* de Giorgione), véase el breve estudio reciente del autor, *A Mythological Painting by Poussin in the National Mu-*

seum, Stockholm (Nationalmusei Skriftserie, V, Stockholm. 1960). <<

[*] Las conferencias fueron repetidas por el amable permiso del Presidente del Colegio Bryn Mawr, M. E. Park y del Institute for Advanced Study de Princeton, bajo los auspicios del Departamento de Arte y Arqueología de la Universidad de Princeton. <<

[1] *Bibl*. 248. <<

[2] *Bibl*. 238. <<

[3] *Bibl*. 253, segunda edición de la *Bibl*. 252, en prensa. <<

[4] *Bibl*. 239. <<

[5] *Bibl*. 247. <<

[1] Las *imágenes* que transmiten la idea no de *personas* y *objetos* concretos y aislados (tales como San Bartolomé, Venus, la Sra. Jones, o Castillo de Windsor), sino de nociones abstractas y generales, tales como la Fe, la Lujuria, la Sabiduría, etc., se llaman personificaciones o símbolos (no en el sentido que les da Cassirer sino en el sentido corriente; por ejemplo la Cruz o la Torre de la Castidad). Así las *alegorías* en cuanto opuestas a las historias, pueden ser definidas como combinaciones de *personificaciones* o *símbolos,* o ambas cosas a la vez. Por supuesto, hay muchas posibilidades intermedias. Una persona A puede ser retratada con los atributos de la persona B (el Andrea Doria del Bronzino representado como Neptuno; el Lucas Paumgartner de Durero representado como S. Jorge), o con la apariencia habitual de una personificación (la Mrs. Stanhoe de Joshua Reynolds, representada como la «Contemplación») los retratos de personas concretas e individuales humanas o mitológicas, pueden combinarse con personificaciones, como sucede en innumerables representaciones de carácter encomiástico. Una historia puede transmitir además una idea alegórica como sucede con las ilustraciones del *Ovide Moralisé,* o puede ser concebida como la «prefiguración» de otra historia, como en la *Biblia Pauperum* o en el *Speculum Humanae Salvationis*. Estos significados *superpuestos* o no pertenecen al *contenido* de la obra en absoluto, como sucede con las ilustraciones del *Ovide Moralisé,* imposibles de distinguir visualmente de las miniaturas no-alegóricas que ilustran los mismos temas ovidianos, u originan una ambigüedad de *contenido,* que sin embargo puede ser superada, o incluso transformada en un valor adicional si los ingredientes contradictorios son fundidos por el calor de un temperamento fervientemente artístico, como en «La Galeria Médicis» de Rubens. <<

[2] G. Leidinger, *Bibl*. 190. Lámina 36. <<

[3] Controlar la interpretación de una obra de arte aislada, a través de una «historia del estilo» que a su vez solo puede ser construida por la interpretación de obras aisladas, pueden parecer un círculo vicioso. Se trata, desde luego, de un círculo, pero no vicioso, sino metódico (véase E. Wind, *Bibl.* 407, idem. *Bibl.* 408). Tratemos de fenómenos históricos o naturales, la observación aislada asume el carácter de un «hecho» solo cuando puede ser relacionado con otras observaciones análogas de manera que la serie completa «Tenga sentido». Este «sentido» es por· tanto capaz de ser aplicado como un control para la interpretación de nuevas observaciones aisladas dentro de la misma categoría de fenómenos. Sin embargo, si esta nueva observación aislada claramente no admite ser interpretada de acuerdo con el «sentido» de la serie, y si se prueba que un error es imposible, habrá que volver a formular el «sentido» de la serie para incluir la nueva observación aislada.

Este *Circulus methodicus* se aplica, desde luego, no solo a la relación entre la interpretación de los *motivos* y la historia del estilo sino también a la relación entre la interpretación de *imágenes, historias* y *alegorías* y la historia de los tipos, y a la relación entre la interpretación de los *significados intrínsecos* y la historia de los síntomas culturales en general. <<

[4] G. Fiocco, *Bibl.* 92, lámina 29. <<

[5] Una de las pinturas del norte de Italia se atribuye a Romanino y se conserva en el Museo de Berlín, donde anteriormente estuvo catalogada como «Salomé», a pesar de la doncella, un soldado dormido y la ciudad de Jerusalén al fondo (no. 155); otra se atribuye al discípulo de Romanino, Francesco Prato da Caravaggio (mencionado en el catálogo de Berlín), una tercera es de Bernardo Strozzi, que era natural de Génova, pero trabajó en Venecia, aproximadamente en la misma época que Francesco Maffei. Es muy posible que el tipo de «Judit con una bandeja» naciera en Alemania. Uno de los más antiguos ejemplos (por

un maestro anónimo de hacia 1530, relacionado con Hans Baldung Grien) ha sido publicado recientemente por G. Poensgen, *Bibl.* 270. <<

[6] Ilustrado en la *Bibl.* 238, pág. 231. <<

[7] Véase K. Weitzmann, *Bibl.* 395. <<

[8] Cod. Vat. lat. 2761, ilust. en *Bibl.* 238, p. 259. <<

[9] París, Bibl. Nat., ms. lat. 15158, fechado en 1289, ilus. *Bibl.* 238, p. 272. <<

[10] C. Tolnay, *Bibl.* 356, p. 257 ss., ha realizado el importante descubrimiento de que las impresionantes imágenes de los Evangelistas sentados sobre un globo terrestre y sosteniendo la gloria celestial (que aparecen por primera vez en el *cod. Vat. Barb. lat.* 711; vide nuestra fig. 7), combinan los rasgos del Cristo en Majestad con los de una divinidad celestial greco-romana. Sin embargo, como señala el mismo Tolnay los Evangelistas del *cod. Barb.* 711 soportan *con un claro esfuerzo* una masa de nubes que no se parece en nada a un aura espiritual sino a un peso material que consiste en varios segmentos de círculos, azules y verdes alternativamente, cuyo total contorno forma un círculo. Es una interpretación errónea del *cielo en forma de esferas* (las itálicas son mías). De aquí podemos deducir que el modelo clásico de estas imágenes no era Coelus que mantiene sin esfuerzo un lienzo ondulante (el *Weltenmantel*), sino Atlas que se afana bajo el peso de los cielos (véase G. Thiele, *Bibl.* 338, p. 19 s., y Daremberg-Saglio, *Bibl.* 70, bajo «Atlas»). El S. Mateo del *cod. Barb.* 711. (Tolnay lám. I, a) con la cabeza inclinada bajo el peso de la esfera y su mano izquierda todavía colocada junto a su cadera izquierda, recuerda especialmente al tipo clásico de Atlas, y otro ejemplo chocante de la postura característica de Atlas, aplicada a un Evangelista se encuentra en cl., 4454, fol. 86, V (ilus. en A. Goldschmidt, *Bibl.* 118, vol. II, lám. 40). Tolnay (notas 13 y 14) no ha dejado de notar este parecido y cita las re-

presentaciones de Atlas y Nemrod en el *cod. Pal. Lat.* 1417, fol. I (ilus. en. F. Saxl, *Bibl*. 299. Lám. XX, fig. 42, vide nuestra fig. 8); pero parece considerar el tipo de Atlas como una mera derivación del tipo de Coelus. Sin embargo incluso en el arte antiguo, las representaciones de Coelus parecen haber derivado de las de Atlas, y en el arte Carolingio, Ottoniano y Bizantino (especialmente en la escuela de Reichenau) la figura de Atlas, en su forma clásica original, es infinitamente más frecuente que la de Coelus, ambas como personificación de carácter cosmológico, o como una especie de cariátide. Cito al azar: Salterio de Utrecht, fol. 48, V. (E. T. De Wald, *Bibl*. 74, lám. LXXVI), fol. 54, V. (*ibid.* lám. LXXXV), fol. 56 (*ibid.*, lám. LXXXIX), fol. 57 (*ibid.*, lám. XCI) vide nuestra fig. 9. Aachen, tesoro de la catedral, Biblia de Oton, II, fol. 16 (Terra en posición de Atlas soportando el trono del Emperador, concebido aquí como monarca del universo; véase P. E. Schramm, *Bibl*. 307, pp. 82, 191, fig. 64, vide nuestra fig. 10) Copenhague, Biblioteca Real, cod. 218, fol. 25 (M. Mackeprang, *Bibl*. 206, lám. LXII), Menologio de Basilio II (*Bibl*. 289, vol. II, lám. 74). También desde un punto de vista iconográfico los Evangelistas son comparables a Atlas más bien que a Coelus. Se creía que Coelus regía los cielos y que Atlas los sujetaba y en un sentido alegórico, los «conocía»; se le tenía por un gran astrónomo que había transmitido la *scientia coeli* a Hércules (Servio, *comm. in Aen.*, VI, 395; más tarde por ejemplo en Isidoro, *Etymologiae*, III, 24, I; *Mythohgrapho III*, 13, 4, *Bibl*. 38, p. 248). Era por tanto consecuente usar el tipo de Coelus para la representación de Dios (véase Tolnay, lám. I, C) y era igualmente consecuente usar el tipo de Atlas para los Evangelistas que, a semejanza de él, «conocían» los cielos, pero no los gobernaban. Mientras Hibernus Exul dice de Atlas *Sidera quem coeli cuncta notasse volunt* (Monumenta Germaniae, *Bibl*. 220, vol. I, p. 410), Alcuino apostrofa así a S. Juan Evangelista: *Scribendo penetras caelum tu, mente, Johannes* (*ibid*, p. 293). <<

[11] Véase H. Liebeschütz, *Fulgentius Metaforalis, Bibl.* 194, p. 15 y pp. 44 s. El libro de Liebeschütz es la contribución más importante a la historia de las tradiciones mitográficas durante la Edad Media; véase también *Bibl.* 238, especialmente pp. 253 ss. <<

[12] Bode, *Bibl.* 38, pp. 1 s. <<

[13] Bode, *ibid.*, pp. 152 s. En cuanto al problema del autor véase H. Liebeschütz, *Bibl.* 194, pp. 16 s. y *passim*. <<

[14] Ed. por C. de Boer, *Bibl.* 40. <<

[15] Ed. H. Liebeschütz, *Bibl.* 38. <<

[16] «Thomas Walleys» (o Valeys), *Bibl.* 386. <<

[17] *Cod. Vat. Reg.* 1290, Ed. H. Liebeschütz, *Bibl.* 194, pp. 117 s. con el juego completo de ilustraciones. <<

[18] *Bibl.* 36; otras muchas ediciones y una traducción italiana. <<

[19] L. G. Gyraldus, *Bibl.* 127, vol. I, col. 153: *Ut scribit Albricus, qui auctor mihi proletarius est, nec fidus satis*. <<

[20] Entre el *Vergilius Romanus* del siglo VI y los Virgilios ilustrados del Quattrocento, el autor solo conoce dos manuscritos ilustrados de la *Eneida*: Nápoles, Bibblioteca Nazionale, cod. olim. Vienna 58 (que he llegado a conocer por el Dr. Kurt Weitzmann, a quien también tengo que agradecer el permiso para reproducir una miniatura en la fig. 12; siglo X) y el *Cod. Vat. Lat.* 2761 (véase R. Förster, *Bibl.* 95, siglo XIV). Las ilustraciones de ambos manuscritos son de una tosquedad infrecuente. <<

[21] Clm. 14271, ilus. en *Bibl.* 238, p. 260. <<

[22] A. Goldschmidt, *Bibl.* 117, vol. I, lám. XX, núm. 40, ilus. en *Bibl.* 238 p. 257. <<

[23] Véase A. M. Amelli, *Bibl.* 7. <<

[24] Clm. 10268, siglo XIV, ilus. en *Bibl.* 238, p. 251, y todo el grupo de otras ilustraciones basadas en el texto de Miguel Scoto. Para las fuentes orientales de estos nuevos tipos véase *ibid.*, pp. 239 s., y F. Saxl, *Bibl.* 296, pp. 151 s. <<

[25] Para los interesantes precedentes de esta restauración (síntesis de los modelos griegos arcaicos y carolingios) véase *Bibl.* 238, pp. 247 y 258. <<

[26] Un dualismo similar es característico de la actitud medieval hacia la *aera sub lege*: por una parte, a la Sinagoga se la representaba ciega y asociada a la Noche, la Muerte el demonio y los animales impuros; y por otra, se consideraba a los profetas judíos inspirados por el Espíritu Santo, y los personajes del Antiguo Testamento eran venerados como los antepasados de Cristo. <<

[27] Lyon, Bibl. de la Ville, manus. 742, ilus. en *Bibl.* 238, p. 274. <<

[28] F. Lippmann, *Bibl.* 196, nr. 456, también ilus. en *Bibl.* 238, p. 275. Las estrofas de Angelo Poliziano (*Giostra*, I, 105, 106) dicen así:

Nell'altra in un formoso e bianco tauro
Si vede Giove per amor converso
Portarne il dolce suo ricco tesauro,
E lei volgere il viso al lito perso
In atto paventoso: e i be'crin d'auro
Scherzon nel pello per lo vento avverso:
La veste ondeggia e in drieto fa ritorno:
L'una man tien al dorso, e l'altra al corno.
Le ignude piante a se ristrette accoglie
Quasi temendo il mar che lei non bagne:
Tale atteggiata di paura e doglie

Par chiami in van le sue dolci compagne;
Le qual rimase tra fioretti e foglie
Dolenti «Europa» ciascheduna piagne
«Europa», sona il lito, «Europa, riedi»—
E'l tor nota, e talor gli bacia i piedi. <<

[1] Véase A. E. Austin, Jr., *Bibl.* 16. También R. van Marle, *Bibl.* 209, vol. XIII, p. 346, fig. 237; y L. Venturi, *Bibl.* 375, lám. CCXVII, ambas con referencias más amplias. <<

[2] Véase Roscher, *Bibl.* 290, bajo Hylas; también L. G. Gyraldus Hercules *Bibl.* 127, vol. I, col. 578. <<

[3] Virgilio, *Eglogas*, VI, 44. De aquí la frase griega: τὸν Ὕλαν κραυγάζειν, que significa «esforzarse en vano» o «intentar lo imposible». <<

[4] Véase Roscher *Bibl.* 290, bajo Hylas. Véase también *Bibl.* 151, lám. 224. <<

[5] A. E. Austin, *Bibl.* 16, p. 6. <<

[6] Véase, Roscher, *Bibl.* 290, bajo «Hephaistos»; Gyraldus, *Bibl.* 127, vol. I, col. 413, también H. Freudenthal, *Bibl.* 99. <<

[7] Véanse los pasajes citados más abajo. <<

[8] A. E. Austin, *Bibl.* 16, p. 5, también P. Schubring, *Bibl.* 309, p. 411, no expresa ninguna duda, a pesar de que señala que las doncellas parecen ser ninfas terrestres no náyades, y se da cuenta de que la figura central está ayudando al muchacho a levantarse. <<

[9] Servio, *comm. in Verg. Eclog.*, IV, 62. <<

[10] Homero, *Ilíada*, I, 594. <<

[11] Servio, *Comm. in Verg. Bibl.* 314, fol. 7, col. 2. <<

[12] Mythographus II, según el manuscrito Vaticano aducido por Bode, *Bibl.* 38, vol. II, p. 44. <<

[13] Mythographus I, según los manuscritos Vaticano y de Wolfenbütel aducidos por Bode, *ibid.*; Servio, *Comm. in Verg., Bibl.* 315, fol. 18 v. <<

[14] Servio, *Comm. in Verg.*, Wolffenbütel cod. 7, 10. Aug. 815 aducido por Bode, *ibid.* <<

[15] Boccaccio, *Genealogia Deorum*, XII, 70. <<

[16] Véase A. Warburg, *Bibl.* 387, vol. II, p. 641, donde también las «sillas vacías» del fresco de Cibeles se explican de forma similar, *«sedes fingantur»*, en vez de *«Sedens hngatur»*; o sea: «Se deberían pintar sillas», en vez de «Se la debería pintar sentada». <<

[17] Boccaccio cita también un bello y entusiástico pasaje de Isidoro de Sevilla *Nihil enim paene quod non igne efficiatur... igne ferrum gignitur et domatur, igne aurum perficitur, igne cremato lapide cementa et parietes ligantur... atricta so/vil, soluta restringit, dura mollir mollia dura reddit*. <<

[18] Vitruvio, *De Architectura, Libri decem*, II, I. Sigo la traducción dada por A. O. Lovejoy y G. Boas, *Bibl*. 201, p. 375. El texto latino reimpreso *ibid*. La cita larga y correcta de Boccaccio prueba que los manuscritos de Vitruvio circulaban mucho antes del famoso «descubrimiento» de Poggio Bracciolini en 1414 (véase también J. v. Schlosser, *Bibl*. 305, p. 219). Es altamente instructivo el hecho de que fuera necesario el «espíritu renacentista» para «darse cuenta» de esta herencia. <<

[19] *Génesis*, II, 19. <<

[20] *Génesis*, IV, 17. <<

[21] *Bibl*. 201, p. 222. <<

[22] Sobre las expresiones de primitivismo «idealista» y «tosco», así como sobre el problema de las ideas sobre el primitivismo en general, debo referirme a Lovejoy y Boas, *Bibl*. 201. Es desde luego cierto que, especialmente en los escritos clásicos tardíos, las dos líneas de pensamiento opuestas se entrecruzaban frecuentemente. Ovidio, que al principio de las *Metamorfosis* se deleita en el bello sueño de una «Aurea Aetas» de acuerdo con Hesiodo (I, 89), describe la vida de los arcadios «pre lunares» —para no mencionar su situación en un entorno menos civilizado—, con una clara falta de entusiasmo (*Fast*., 11, 289, véase también *Ars Amat*., II, 467 citado en *Bibl*. 201, p. 373). Pa-

ra Juvenal, como para tantos otros, la vida primitiva significaba dificultades y rudeza, pero también una superioridad moral (*Sat*. VI, 1, citado, en *Bibl*. 201, p. 71); incluso Lucrecio a pesar de lo que admiraba la ascensión espontánea de la humanidad, no estaba ciego a los peligros morales implicados en este progreso. Para él la evolución general tomaba la forma de una línea ondulante: 1) bestialidad primitiva; 2) desarrollo de una civilización humana con logros técnicos, lengua y vida social (subdividido en una primera edad del bronce y una posterior edad del hierro); 3) decadencia del nivel social y moral y general anarquía; 4) nueva subida hacia una era de legalidad. <<

[23] Plinio, *Hist. Nat.*, II, III (107), I. El comentador de Vitruvio, Cesare Cesariano (*Bibl*. 379, fol. XXXI) habla de un incendio en un bosque en las proximidades de Milán causado, en 1480, *Per simile confricalione de venti come narra Vitruvio*. El comentario de Cesariano sobre el pasaje en cuestión (fol. XXX ss.) es casi un antecedente del libro de Lovejoy y Boas *Documentary History of Primitivism*: aduce, entre otros muchos, a Hesiodo, Virgilio (*Aen*., VIII), Ovidio (*Metam*., I), Juvenal (*Sat*., VI), Diodoro Siculo, e incluso los versos de Estacio sobre los arcadios pre-lunares (*Thebais*. IV, 275, citado en *Bibl*. 201, p. 380). <<

[24] Diodoro Siculo, *Bibliotheca*, I, 13, citado, en p. 54, nota 30. <<

[25] Lucrecio, *De Rer. Nat.*, V, 1091:

Fulmen detulit in terram mortalibus ignem…

Et ramosa tamen cum ventis pulsa vacillans

Aestuat in ramos incumbens arboris arbor,

Exprimitur validis extritus viribus ignis…

Quorum utrumque dedisse potest mortalibus ignem. <<

[26] Lucrecio, *De Rer. Nat.*, V, 1241. <<

[27] En la primera edición ilustrada de Vitruvio, *Bibl.* 378, el «descubrimiento del fuego» está ilustrado no demasiado convincentemente, en el fol. 13, reprod. en Prince d'Essling, *Bibl.* 86, II parte, vol. III, I, p. 214. En la edición de Como, *Bibl.* 379, fol. XXXI, V. encontramos una interpretación más amplia y rica de este tema (nuestra fig. 19), que sirvió de modelo para las traducciones *Bibl.* 380, fol. 15, y *Bibl.* 382, fol. LXI (nuestra fig. 20), donde la composición de la edición de Como ha sido mejorada por influencias del Juicio de París, de Rafael (Marcantonio Raimondi, grabado, B, 245) y la *Huida a Egipto* de Durero (grabado en madera, B, 89). Una bibliografía útil de las ediciones de Vitruvio y los tratados de arquitectura italianos se encuentra en G. Lukomski, *Bibl.* 203, pp. 66 ss. <<

[28] *Bibl.* 201, p. 199:

Ἥφαιστον κλυτόμητιν ἀείσεο, Μοῦσα λίγεια,

Ὃς μετ' Ἀθηναίης γλαυκώπιδος ἀγλαὰ ἔργα

Ἀνθρώπους ἐδίδαξεν ἐπὶ χθονὸς οἳ τὸ πάροσπερ

Ἄντροις ναιετάασκον ἐν οὔρεσιν, ἠύτε θῆρες. <<

[29] Véase Roscher, *Bibl.* 290, bajo «Hephaistos», V. El referido pasaje de Platón a que se encuentra en *Kritias,* 109 C (véase también *Leges,* XI, 120 D, *Protagoras,* 321 D, y *Kritias,* 112 B). La iconografía de las esculturas del Theseion ha sido interpretada de este modo en una conferencia de Mr. E. C. Olsen. <<

[30] Esta fuente es transmitida por Diodoro Siculo, *Bibliotheca,* I, 13: Γενομένου γὰρ ἐν τοῖς ὄρεσι κεραυνοβόλου δένδρου καὶ τῆς πλησίον ὕλης καιομένης, προσελθόντα τὸν Ἥφαιστον κατὰ τὴν χειμέριον ὥραν ἡσθῆσαι διαφερόντως ἐπὶ τῆ θερμασία, λήγοντος δὲ τοῦ πυρὸς ἀεὶ τῆς ὕλης ἐπιβάλλειν, καὶ τούτω τῶ τρόπω δὶατηροῦντα τὸ κῦρ κροκαλεῖσθκι τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους πρὸς τὴν ἐξ αὐτῶ γινομέυην εὐχρηστίαν. Véase también *ibid.*, V, 74, donde se describe a Hefaistos enseñando a la humanidad toda clase de artes y oficios. <<

[31] El cuadro había sido atribuido originalmente a Signorelli, pero fue reivindicado para Piero por A. Venturi, *Bibl.* 374, p. 69 (ilustrado con la fig. 39). Mencionado también por van Marle, *Bibl.* 209, vol XIII, p. 344, pero ambas autoridades lo citan en la National Gallery de Edimburgo, donde fue expuesto temporalmente. B. Berenson señala correctamente que estaba entonces en Dalkeith, Newbattle Hall, Escocia. *Bibl.* 30, p. 453 y *Bibl.* 31, pp. 389-390. <<

[32] A. Venturi *Bibl.* 374, p. 69, señaló ya que el cuadro de «Edimburgo» *«può far riscontro in qualche modo»* al llamado cuadro de Hylas que estaba entonces en la colección Benson. Esta suposición fue respaldada por G. Gamba. *Bibl.* 110, quien también considera la posibilidad de que los dos cuadros juntamente con una serie de pinturas de pequeño tamaño, pueden haber formado un conjunto representando *«il formarsi dell'inteligenza humana»*. <<

[33] *Vacat* en *Bibl.* 378. En *Bibl.* 379, fol. XXXII (nuestra fig. 22. En *Bibl.* 380, fol. 16, V, nuestra fig. 23. En *Bibl.* 382, fol. LXII. Véanse también los grabados en madera en G. A. Rusconi, *Bibl.* 292, pp. 25, 28, copiados en la edición de Vitruvio de Poleni, *Bibl.* 381, vol. II, parte I, lám. VIII. <<

[34] Véase M. Lazzaroni y A. Muñoz, *Bibl.* 185, lám. I, figs. 3 y 4. En cuanto al uso posterior de árboles o raíces sin desbastar como *«motif rustique»* y en cuanto a la teoría renacentista según la cual el estilo gótico con sus columnas alargadas, fantásticas bóvedas y ornamentación naturalista derivan directamente de las formas primitivas de construcción, véase E. Panofsky. *Bibl.* 240, especialmente la p. 39 s. En la arquitectura clásica sin embargo se usaban troncos sin desbastar para los andamiajes como puede deducirse de las representaciones de la torre de Babel en la Enciclopedia de Rabano Mauro (véase A. M. Amelli, *Bibl.* 7, lám. CXIII, y el *cod. Vat. Pal. lat.* 291, fol. 193, v.). <<

[35] Véase «Thomas Walleys», *Bibl.* 386, fol. 19: «*malleum in mano tenens*» o el *Libellus de Imaginibus Deorum,* ed. Liebeschütz, *Bibl.* 194, p. 122 («*maleum in mano tenentis*») y fig. 38. La posición sentada de Vulcano motivada por la debilidad de sus piernas— no es desacostumbrada en el arte clásico (véase p. ej. S. Reinach. *Bibl.* 276, p. 189, o A. Furtwangler, *Bibl.* 109, 1896, lám. 23, núm. 2482, lám. 32, núms. 4266, 4268)—. De este tipo deriva la actitud de Adan («*zum Schmieden sehr wenig geeignete*») en dos cofres bizantinos de roseta (A. Goldschmidt y Kurt Weitzmann, *Bibl.* 116, vol. 1, 1930, lám. XLVIII, núm. 67 e, y lám. XLIX, núm. 68 d, nuestra fig. 25) donde los Primeros Padres aparecen como orfebres, quizá porque los cofres estaban destinados a guardar joyas. <<

[36] Véase, Roscher, *Bibl.* 290, bajo «Aiolos» y Gyraldus, *Bibl.* 127, vol. I, col. 188. <<

[37] Virgilio, *Eneida,* VIII, 416. <<

[38] Servio, *Comm. in Aen.,* VIII, 416: «*Physiologia est. cur Vulcanum in his locis officinam habere fingitur inter Aetnam et Liparen; scilicet propter ignem et ventos, quae apta sunt fabris. "Aeoliam" autem "Liparen" ideo (scil. apellat), quia una est de septem insulis, in quibus Aeolus imperavit*». <<

[39] *Mythogr. III,* 10, 5, *Bibl.* 38, p. 224. <<

[40] Boccaccio, *Genealogia Deorum,* XII, 70. <<

[41] H. Liebeschütz, *Bibl.* 194, p. 121: «*tenens sub pedibus flabia, instrumenta fabrilia, quasi cum illis insuflaos et flata moveos*». Según una teoría evemerista, transmitida por Servio, realmente Eolo no era más que un buen meteorólogo que observaba las nieblas y los humos de su región volcánica y de esta forma podía predecir las tormentas y los temporales (Servio, *Comm. in Aen.,* I, 52, repetido en el *Mythograph., II,* 52, *Bibl.* 38, p. 92, y *Mythograph. III,* 4, 10, *Bibl.* 38, p. 170). En estos textos se llama a las tormentas o temporales «*flabra*» («*praedicens futura flabra*

ventorum imperitis visus est ventus sua potestate retinere»). Aparentemente el autor del *Libellus* no conocía esta palabra tan poética, y pensando cómo lo hacía en función de imágenes visuales (véanse figs. 25, 26) interpretó la palabra «flabra» (o como él dice, «flabia») como verdaderos fuelles de herrero. <<

[42] H. Liebeschütz, *Bibl.* 194, lám. XXII, fig. 36. La figura de Eolo tiene, por tanto, un claro parecido con la del mismo Vulcano (*ibid.*, lám. XXIII, fig. 38). <<

[43] Homero, *Odisea*, X, 17 ss. Entre las representaciones me gustaría aportar algunas gemas clásicas mostrando a Ulises con el pellejo de Eolo (A. Furtwängler), *Bibl.*, 109, lám. XX, num. 20, y lám. XXVII, núm. 50; también ilust. en Daremberg-Saglio, *Bibl.* 70, vol. I, fig. 156; la Eva de los cofres bizantinos de roseta; y especialmente las personificaciones de los cuatro Dioses del Viento, en el conocido capitel de la Magdalena, en Vezelay, ilust. por A. Kingsley Porter, *Bibl.* 275, vol. II, lám. 31, o nuestra fig. 26 (véase también el capitel de Cluny, ilus, en V. Terret, *Bibl.* 336, véase lám. LVI). Los Vientos de Vezelay manejan fuelles modernos, como en nuestra fig. 25, y pellejos arcaicos como en nuestra fig. 24. Una combinación del saco de los vientos con la más usual representación puede verse en una figura de «Aër» en el *cod. Vind.* 12600, fol. 30, ilust. en H. J. Hermann, *Bibl.* 143, p. 79, fig. 36. <<

[44] Con un «animalier» apasionado como Piero que no reparaba en molestias para ver animales extraños (véase la nota siguiente), y que dejó un libro completo de «Disegni d'animali» (véase Vasan, *Bibl.* 366, vol. IV, p. 138) podemos deducir sin temor a equivocaciones que dibujó la jirafa del natural, mientras que su informe cachorro, que procura acompasar su paso al de la madre, parece ser una libre invención. El diario de Luca Landucci nos informa que un cargamento de animales raros, regalo del Sultán a la Señoría, llegó a Florencia el 11 de noviembre de

1487. Incluía una jirafa: «*Una giraffa molto grande e molto bella e piacevole; com'ella fussi fatta se ne puo vendere i molti luoghi in Firenze dipinte. E vissi qui piu anni*» (L. Landucci Diario *Bibl.* 181, p. 52, citado también con este objeto por C. Gamba, *Bibl.* 110, con la información adicional de que la pobre criatura se rompió el cuello contra el quicio de una puerta antes de 1492). Esta jirafa es probablemente la que Piero usó como modelo (claramente se trata de la misma que cita Schubring, con la fecha errónea de 1492, relacionada con su aparición en una tabla de Cassone atribuida a Bartolomeo di Giovanni. *Bibl.* 309, núm. 396, ilust. en lám. XCIII). Una fecha no muy posterior a 1490 convendría con el estilo de los cuadros de Vulcano de Piero di Cosimo, que hay unanimidad en reconocer como pertenecientes a su primer periodo florentino, y muestran todavía una gran influencia de Signorelli. <<

[45] Véase Vasari, *Bibl.* 366, vol. IV, p. 134: «*Recavasi spesso a vedere o animali o erbe o cual che cose che la natura fa per istranezza o da caso di molte volte e ne aveva un contento e una satisfazione che lo furava tutto di se stesso*». <<

[46] Tanto la importancia vital de los animales domésticos para el desarrollo de la civilización humana, como la amistad original entre animales y hombres están constantemente subrayados en la literatura primitivista. En cuanto al primer aspecto baste mencionar a Ovidio, *Fastos,* II, 295:

«Nullus anhelabat sub adunco vomere taurus…

Nullus adhuc erat usus equi. Se quisque ferebat.

Ibat ovis lana corpus amicta sua».

En cuanto al motivo de la amistad véase *Bibl.* 201, pp. 34, 60, 93 ss. <<

[47] Véase especialmente el grupo de Josué en la bóveda de la Capilla Sixtina. Para Signorelli véase la figura central del fresco de Moisés en la capilla Sixtina y las figuras del fondo en los *ton-*

di de la Sagrada familia de los Uffizi y de Munich. El lejano origen de este grupo compacto de figuras agachadas puede remontarse al arte clásico, donde se usaban grupos similares cuando había que rellenar un espacio relativamente estrecho con figuras cuya escala no debía ser más pequeña que la de las otras figuras, colocadas en un espacio de proporciones normales. Véase p. ej. el «Agata de Tiberio», Babelon. *Bibl.* 17, lám. I, o marfiles como los de R. Delbrück, *Bibl.* 72, tomo de láms., 1929, lám. 2. <<

[48] Virgilio, *Eneida*, VIII, 407-415:

Inde ubi prima quies medio iam noctis abactae

Curriculo expulerat somnum, cum femina primum,

Cui tolerare colo vitam tenuique Minerva

Impositum, cinerem et sopitos suscitat ignis

Noctem addens operi, famulasque ad lumina longo,

Exercet penso, castum ut servare cubile

Coniugis et possit parvos educere natos:

Haud secus ignipotens nec tempore segnior illo

Mollibus e stratis opera ad fabrilia surgit.

Sigo a A. H. Brice, *The Works of Virgil, a literal translation*, 1894, p. 375, pero he traducido el «quies» por «descanso» en vez de «sueño», y omito una insegura palabra, «dignamente», antes de «educar», que no me parecía deseable. <<

[49] El anterior poseedor del cuadro de Ottawa me comunicó que el Dr. A. Scharf, que preparaba una biografia sobre Piero di Cósimo, había recordado la leyenda de Phoroneo, rey de Argos, como posible tema del cuadro. Esta interpretación es comprensible teniendo en cuenta que Pausanias relata lo siguiente: «Ellos (el pueblo de Argos) atribuyen la invención del fuego a Phoroneo» (*Periegesis*, II, 19, 5) y «Phoroneo… fue el primero que unió a los hombres que antes vivían dispersos y solitarios

en comunidades; de manera que la primera ciudad donde se reunieron se llamó Phoronicum» (*ibid.*, II, 15, 5). Sin embargo es evidente, y el mismo Pausanias se dio cuenta, que los patriotas locales de Argos simplemente habían traspasado los mitos de Prometeo y Vulcano a su rey legendario, que por otra parte solamente es conocido como legislador (Platón, *Timaeus*, 22, A. B; Eusebio, *Chronic*, p. 29. Helm; Isidoro, *Etim.*, V, I. 6; Brunetto Latini, *Tesoro*, I, 17, *Bibl.* 184, vol. I, p. 52; Boccaccio, *Geneal. Deor.*, VII, 23; véase también el relieve del Campanile de Florencia, ilust. e J. v. Schlosser, *Bibl.* 304, fig. 6); o como fundador del culto local de Hera (*Mythographus II*, 8, *Bibl.* 38, p. 77, basado en Hyginus, *Fabule*, 225 y 274). Pausanias es el único escritor que transmite la concepción glorificadora establecida por los patriotas de Argos, y es muy poco probable que Piero de Cósimo haya llegado a conocer esta versión. Porque Pausanias era prácticamente desconocido en el siglo XV; la primera edición griega apareció en Venecia en 1516 y la primera traducción en latín, de Romolo Arnaseo, no fue acabada antes de 1547, a pesar de que se había empezado otra en 1498 (véase C. B. Stark, *Bibl.* 321, p. 93). Además la leyenda del Phoroneo no explicaría tantos detalles del cuadro de Ottawa como el mito de Vulcano; y sería incompatible con el contenido del cuadro de Hartford. <<

[50] Vasari, *Bibl.* 366, vol. IV, p. 139: «*E cosí un cuadro di Marte e Venere con i suoi Amori e Vulcano, fatto con una grande arte e con una pazienza incredibile*». <<

[51] Debe recordarse que las posesiones de Francesco del Pugliese, para quien fueron pintados los cuadros, se habían dispersado cuando Vasari escribió sus «Vite». <<

[52] La tabla de Estrasburgo (nuestra fig. 33) está ilust. en Schubring. *Bibl.* 309, lám. XCVI, núm. 413, y van Marle, *Bibl.* 209, vol. XIII, fig. 256; la tabla de Munich en Schubring. *Bibl.*

310, lám. XV, núm. 412. En cuanto a la iconografía de ambos cuadros véase K. Habich, *Bibl.* 130, y K. Borinski, *Bibl.* 45. <<

[53] Según Boccaccio, *Genealogia Deorum,* XII, 70, el (invisible) *elementum ignis* está personificado por Júpiter, mientras que Vulcano personifica el *ignis elementatus* que puede ser dividido en fuego aéreo (el rayo) y fuego terrestre. La cojera de Vulcano simbolizaría al mismo tiempo que la forma en zigzag de los rayos la inestabilidad oscilante de las llamas (para todo esto véase el Comentario de Remigio a Marciano Capella como lo relata H. Liebeschütz, *Bibl.* 194, p. 44 ss., y el Mythographus III, 10, 4, *Bibl.* 38, p. 223). En cuanto al mito de Prometeo véase Boccaccio, *ibid,* IV, 44: *«Hanc demum flammam, id est doctrinae claritatem, immittit pectori lutei hominis, id est ignari»*. En la tabla de Piero en Estrasburgo esta idea está expresada bellamente por el gesto triunfal de la estatua, en un notable contraste con la posición torturada de Prometeo. El castigo de este último simboliza el precio que la humanidad tiene que pagar por su despertar intelectual, es decir, *«a mediationibus sublimibus anxiari»* (ser torturados por nuestra profunda meditación) y rehacerse, solo para ser torturados de nuevo. Sobre la importancia fundamental del mito de Prometeo véase G. Habich, *Bibl.* 130, y K. Borinski, *Bibl.* 45; además E. Cassirer, *Bibl.* 59, p. 100. Me gustaría mencionar tres páginas significativas de Marsilio Ficino, el fundador del movimiento neoplatónico en el Renacimiento: *Quaestiones quinque de mente, Bibl.* 90, p. 680; *Comment. in Platon. Philebum, ibid.,* p. 1232; *Comment. in Platon. Protagoram, ibid,* p. 1298. <<

[54] En cuanto a las dos tablas del Metropolitan Museum, o sea, la *Escena de Caza,* catálogo p. 61, I (que desde ahora llamaremos «A»), y la *Vuelta de la Cacería,* cat., p. 61, 2 (que desde ahora llamaremos «B»), véase Schubring, *Bibl.* 309, núm. 383 y 384, ilust. lám. XC, y van Marle, *Bibl.* 209, vol. XIII, p. 248, y fig. 169 (con referencias más amplias). En cuanto al *Paisaje con Ani-*

males, anteriormente propiedad del Príncipe Pablo de Yugoslavia (que desde ahora llamaremos «C») véase Schubring, *Bibl.* 310, núm. 932, ilust. en lám. XVI, y van Marle, *l. c.,* p. 346, y fig. 236 (con referencias más amplias). Las dimensiones, en parte equivocadas, en parte con erratas, en el Corpus de Schubring, pero ya corregidas en el artículo de Roger Fry citado abajo son:

A, nuestra fig. 27, Schubring 383, 28 x 66 $^{1}/_{4}$ de pulgada

B, nuestra fig. 28, Schubring 384, 28 x 66 $^{5}/_{8}$ de pulgada

C, nuestra fig. 29, Schubring 932, 28 X 77 $^{3}/_{8}$ de pulgada

La uniformidad de estilo y atmósfera, de la misma forma que la identidad de la altura de las tres tablas ya han sido subrayadas por Roger Fry, Pictures at the Burlington Fine Arts Club., *Bibl.* 107. Ilustran un programa iconográfico unificado, y con seguridad estaban destinadas a decorar las paredes de una habitación (véase también F. J. M. [Mather], *Bibl.* 211). Roger Fry atribuyó la serie completa a Piero di Cósimo y con ello corrigió la atribución de Schubring a Bartolomeo di Giovanni. Es curioso que R. van Marle atribuye A y B a Bartolomeo di Giovanni, mientras asigna C a Piero di Cósimo. Berenson atribuye correctamente las tres a Piero. (*Bibl.* 31, pp. 389, 390). A esta serie de tres, Schubring ha agregado una cuarta tabla (que desde ahora llamaremos D), *La batalla de los Lapitas* y los *Centauros,* de la colección Ricketts-Shannon, prestada actualmente a la National Gallery de Londres (*Bibl.* 309, núm. 385 y lám. XC, véase van Marle *l. c.,* p. 248), nuestra fig. 30. Es cierto que este cuadro fue pintado —por Piero di Cósimo, desde luego, véase de nuevo Berenson, *l. c.*— aproximadamente en la misma época que A, B y C, y que tiene la misma altura (28 x 102 pulgadas). Pero iconográficamente está contra la suposición de que pertenece a la misma serie. En contraste con A, B y C muestra los atributos de una civilización más desarrollada, especialmente objetos de metal y tejidos, y tiene un contenido claramente mitográfico —

tanto que incluso el detalle curioso del uso de un altar ardiendo, como arma arrojadiza está explicado por la descripción de Ovidio del Centauro Grineo (*Met.*, XII, 258 ss.)—. Lo más probable es que D fuera una obra independiente de la misma forma que otras muchas reproducciones contemporáneas del mismo tema, por ejemplo el famoso relieve de Miguel Angel en la Casa Buonarroti. Debería mencionarse de paso que existe una relación entre este relieve y La Batalla de los Lapitas y los Centauros de Piero. Ambas composiciones muestran el impresionante motivo de una mujer retorcida entre un lapita y un centauro, y se puede ver un recuerdo del grupo central del cuadro de Piero en los grupos compactos de gente agachada y aterrorizada del fresco del Diluvio (en otra forma grupos semejantes vuelven a aparecer en los dibujos del decenio treinta) y en el Desnudo a la derecha de Daniel.

Otros dos cuadros mencionados en relación con las tablas que estamos discutiendo (Schubring, *Bibl.* 309, núm. 386, van Marle, *l. c.*, p. 248, ambas sin ilustraciones ni medidas) son propiedad de Mr. Francis Howard en Londres (anteriormente de Mr. A. Meyer en Londres) y representan las Fiestas Nupciales de Piritoo e Hipodamia (o Deidamia). El autor de estos cuadros (ilus. en *Bibl.* 65, pp. 52, 53) es, sin embargo, Bartolomeo di Giovanni; véase Berenson, *Bibl.* 29, 1909, p. 98. Debo agradecer al Dr. A. Scharf de Londres su información sobre estos cuadros. Por una curiosa coincidencia que debería ponernos en guardia contra conceder demasiada importancia a la identidad de medidas, las dos tablas de Howard tienen casi las mismas dimensiones (31,5 x 51 pulgadas) que dos tablas auténticas de Piero di Cósimo que fueron realizadas para Giovanni (o Guidantonio) Vespucci. Sobre estos cuadros, que no deben confundirse con la serie de Francesco del Pugliese, véase pp. 58 ss. y las figs. 31 y 32. <<

[55] Los dos barcos que aparecen al fondo en la *Vuelta de la Cacería* (nuestra fig. 28) de proa audazmente incurvada, y el largo espolón en la popa son p. ej. muy parecidos a los que aparecen en vasos griegos arcaicos. Véase p. ej. C. Torr, *Bibl.* 359, fig. 15. El hecho de que vasos antiguos fuesen conocidos y utilizados por artistas del Renacimiento italiano, ha sido justamente valorado en relación con Antonio Pollaiuolo por F. R. Shapley, *Bibl.* 317, y corroborado por una larga y extática descripción de cerámica encontrada en Arezzo (Ristoro d'Arezzo, *De la composizione del mondo,* reeditado en V. Nannucci, *Bibl.* 227, vol. II, p. 201; véase J. v. Schlosser, *Bibl.* 305, p. 31, e id., *Bibl.* 306, p. 152). <<

[56] Los grabados en madera de la edición de Como (nuestra fig. 19) y la reproducción francesa muestran también animales a quienes el miedo al fuego expulsa del bosque. <<

[57] Lucrecio *De Rer. Nat.,* V, 1283. <<

[58] En realidad la forma más temprana de espolones ornamentales en los barcos fue una cabeza de jabalí de bronce. Véase C. Torr, *Bibl.* 359, p. 64 y figs. 17, 43; además Daremberg-Saglio, *Bibl.* 70, vol. IV, figs. 5282, 5958. Un «arqueólogo» del Renacimiento podría haber fácilmente llegado a la conclusión que el origen de este rasgo fue la costumbre primitiva de usar verdaderos cráneos de animales como amuleto protector, como era, y todavía sigue siendo el caso, en comarcas rurales en todo el mundo (sobre Italia véase L. B. Alberti, *De Architectura,* X, 13, donde se recomienda poner el cráneo de un caballo sobre un poste como protección contra las orugas, práctica que ha sobrevivido hasta nuestros días). Además se sabía por la *Germania* de Tácito, 45, que los «Aestii», es decir, los habitantes de la costa del Mar Báltico, habían tenido la costumbre de usar imágenes de jabalíes como «tótem»: *«insigne superstitionis formas*

aprorum gestara; id pro armis omnique tutela securum deae cultorem etiam inter hostes praestat». <<

[59] Según el *New Yorker, Bibl.* 229, Ealine Scroggins y Herman Jarrett se casaron en una cueva vestidos con pieles de animales salvajes. <<

[60] Lucrecio, *De Rer. Nat.*, v. 890-924. Hay un caso en el primer arte medieval en que, debido a una interpretación excesivamente literal del Génesis, los monstruos semi-humanos (transmitidos por el *Physiologus*, los Bestiarios y Enciclopedias) han sido incluidos en una representación del Paraíso, de la cual resulta, sin que el artista se de cuenta, se llega a un efecto comparable al de los cuadros «primitivistas» de Piero di Cósimo: la plaqueta de marfil ilust. en A. Goldschmidt, *Bibl.* 117, vol. 1, 1914, lám. LXX, núm. 158, el zoo de Adán y Eva incluye no solo centauros y sirenas, sino sátiros con cabeza de ciervo, y seres humanos con cabeza de vaca o de perro. En el Renacimiento una interpretación «realista» de estos monstruos híbridos, que me ha sido señalada por el profesor M. Schapiro, fue intentada no solo por Piero di Cósimo, sino también por Cima da Conegliano, quien, sin embargo, trata de explicarlos etnológica más bien que paleontológicamente: los sátiros en el Cortejo de Sileno (L. Ventun, *Bibl.* 315, lám. CCCX) son de un tipo inconfundiblemente negroide. Sobre la influencia de Lucrecio en el arte del Quattrocento florentino véase A. Warburg, *Bibl.* 387, vol. 1, pp. 41 ss., 321, y vol. 11, p. 478; además H. Pflaum, *Bibl.* 265, pp. 15 ss. <<

[61] Véase el interesante artículo de Louisa Dresser, *Bibl.* 78, con ilustración. <<

[62] Vasari, *Bibl.* 366, vol. IV, *«Fece parimente in casa di Francesco del Pugliese intorno a una camera diverse storie di figure piccole; nè si può esprimere la diversità delle cose fantastiche che egli in tutte quelle si dilettò dipignere, e di casamenti e d'animali e di abiti e stro-*

menti diversi, ed altre fantasie, che gli sovvennono per essere storie di favole». <<

[63] *Bibl.* 200, núm. 225. <<

[64] *«Queste istorie, doppo la morte di Francesco del Pugliese e de' figliuoli, sono state levate, ne sò ove sieno capitate».* <<

[65] Texto italiano citado en p. 61, nota 50. <<

[66] R. van Marle, *Bibl.* 209, vol. XIII, p. 380. <<

[67] Giovanni Cambi, *Bibl.* 53, vol. XXI, pp. 58, 125, y vol. XXII, p. 28. El hecho de que, según Cambi, Francesco del Pugliese estuviera «*sanza figliuoli d'età 55*» en el año 1513, es corroborado por su testamento, hecho el 28 de febrero de 1502 (1503) en que deja sus propiedades a sus primos Filippo y Niccoló; véase H. P. Home, *Bibl.*, 148, p. 52. La afirmación de Vasari de que las propiedades de Francesco del Pugliese fueron dispersadas «después de su muerte y las de sus hijos» es por tanto claramente errónea. <<

[68] El signor A. Panella, Soprintendente del R. Archivo di stato di Firenze, a quien deseo expresar mi más sincera gratitud, tuvo la amabilidad de recopilar los siguientes datos documentales sobre Francesco del Pugliese: La familia se dedicaba al negocio de la lana y la sastrería. Francesco di Filippo di Francesco del Pugliese —el único Francesco de su generación, lo que lo identifica con el patrón de Piero di Cósimo— nació el 30 de mayo de 1458 (*Liber secundus approbationum aetatum*, Serie delle Tratte, 41, carta 32, t). El 5 de enero de 1462 (o 1463, respectivamente) estaba matriculado en el Arte della Lana «ex persona Filippi sui patris» (Arte della Lana, 22, carta 152). En 1469 vivía en la casa de su tío Piero di Francesco del Pugliese, y se le da la edad de diez años. En 1480 está todavía registrado allí (Calasto 1001, Campione del Quartiere Santo Spirito, Gonfalone del Drago, a 212), pero se le da la edad de diecinueve, que es un error a la vista de los otros dos registros aducidos. Su primer

periodo como «Priore» empezó el 1 de septiembre de 1490 y el segundo el 1 de enero de 1497. Parece que las afirmaciones de Giovanni Cambi en cuanto a la edad y periodos en el cargo de Francesco del Pugliese son meticulosamente correctas; por tanto, no hay razón para dudar de su historia sobre el destierro de Francesco en 1513, a pesar de que no se pueda comprobar este suceso con otros documentos. <<

[69] Vasari, *Bibl.* 366, vol. IV, p. 141; «*Lavorò per Giovan Vespucci, che stava dirimpetto a S. Michele della via d'Servi, oggi di Pier Salviati, alcune storie baccanarie che sono intorno a una camera; nelle quali fece sì strani fauni, satiri, silvani, e putti, e baccanti, che e una maraviglia a vedere la diversità de' zaini e delle vesti, e la varietà della cere caprine, con una grazia e imitazione verissima. Evvi in una storia Sileno a cavallo su uno asino con molti fanciulli che lo regge e chi gli dà bere; e si vede una letizia al vivo, fatta con grande ingegno*». En las traducciones corrientes se traduce por «bayo» la palabra «zaino». Pero la combinación «Zaini e vesti», así como la obvia incompatibilidad de caballos y bacanales, prueban que Vasari no quería decir «záino» sino «zaíno» que es una bolsa o zurrón de pastor, como se ve en nuestra figura 31, la palabra se usa todavía para un morral hecho de piel (a diferencia de una «bisaccia», que puede ser de cualquier otro material). Este motivo, que parece extrañar a Vasari, hace mucho más segura la identificación de los dos cuadros de que estamos tratando. C. Gamba, *Bibl.* 110, sugiere que las series de Vespucci pueden haber sido pintadas no para Giovanni Vespucci, sino para su padre Guidantonio, que compró una casa en la Via de'Servi en 1498 y el mismo año hizo que la decoraran varios pintores. Esta fecha estarla de acuerdo con el carácter estilístico de los cuadros (desconocidos para Gamba), que es seguro que pertenecen a la primera época de Piero, pero aparentemente son algo posteriores a las tres tablas de Oxford y Nueva York. <<

[70] Las dimensiones de ambos cuadros son 31,25 x 50,25 pulgadas. Fueron identificadas como las tablas de Vespucci por primera vez por H. Ulmann, *Bibl.* 362, p. 129, pero esta identificación correcta parece haberse perdido en libros más recientes, excepto algunas ediciones de Vasari, tales como la traducción alemana, *Bibl.* 367, p. 193, o la nueva edición italiana (Collezione Salani), *Bibl.* 368, p. 447 s. F. Knapp, *Bibl.* 167, pp. 86 s., simplemente hace una descripción poco exacta de los cuadros de Sebright (llamados «Bartolomeo di Giovanni» por P. Schubring, *Bibl.* 309, núms. 391-392). R. van Marle, *Bibl.* 209, vol. XIII, p. 380, enumera las tablas de Vespucci como «perdidas» y atribuye los cuadros de Sebright a Bartolomeo di Giovanni (ibid, p. 248). B. Berenson, *Bibl.* 30 y *Bibl.* 3.1, no los menciona en absoluto, pero se dice que apoyó la atribución a Piero di Cósimo después de conocerlos. <<

[71] La rama de árbol rodeada de parra es el atributo típico de Baco en la estatuaria clásica y puede quizá identificarse como un olmo, tradicionalmente relacionado con la parra. Véase Joachim Camerarius, *Bibl.* 54, I, symb. XXIV, con una cita del *Carmina* de Catulo, LXII, 49 ss. <<

[72] Véase Pauly-Wissowa, *Bibl.* 256, vol. V, bajo «*Biene*», especialm. col. 444 ss. <<

[73] Es interesante anotar que los *Fastos* de Ovidio eran muy populares entre los humanistas florentinos de la época de Piero. Angelo Policiano habló sobre ellos en público, y parece haberlo comentado en versos latinos, y un amigo suyo, llamado Michael Verinus los calificó de «*illius vatis* (Ovidio) *liber pulcherrimus*» (véase A. Warburg, *Bibl.* 387, vol. I, p. 34). <<

[74] Ovidio, *Fastos*, III, 735-744.

Liba Deo fiunt: Succis quia dulcibus ille

Gaudet, et a Baccho mella reperta ferunt.

Ibat arenoso Satyris comitatus ab Hebro:

(Non habet ingratos fabula nostra jocos)
Jamque erat at Rhodopen Pangaeaque florida ventum:
Aeriferae comitum concrepuere manus.
Ecce novae coeunt volucres, tinnitibus actae:
Quaque movent sonitus aera, sequuntur apes.
Colligit errantes, et in arbore claudit inani
Liber: et inventi praemia mellis habet». <<

[75] Ovidio, *ibid*., 747-760.

Ut Satyri levisque senex tetigere saporem:
Quaerebant flavos per nemus onme favos.
Audit in exesa stridorem examinis ulmo:
Adspicit et ceras, dissimulatque senex.
Utque piger pandi tergo residebat aselli;
Adplicat hunc ulmo corticibusque cavis.
Constitit ipse super ramoso stipite nixus:
Atque avide trunco condita mella petit.
Millia crabronum coeunt; et vertice nudo
Spicula defigunt, oraque summa notant.
Ille cadit praeceps, et calce feritur aselli:
Inclamatque suos, auxiliumque rogat.
Concurrunt Satyri, turgentiaque ora parentis
Rident. Percusso claudicat ille genu.
Ridet et ipse Deus: limunque inducere monstrat.
Hic paret monitis, et linit ora luto. <<

[76] Véase, p. ej., C. W. Kolbe, ilust. en L. Grote, *Bibl.* 124, fig. 13. <<

[77] Una reinterpretación parecida puede observarse en *Venus y Marte* de Piero (Berlín, Kaiser Friedrich Museum) comparado con la interpretación del mismo tema por Botticelli (National

Gallery, Londres). El tema —una glorificación del «amor cósmico» pacificando al universo— se remonta a Lucrecio, *De Rer. Nat.*, I, 31, 40 (véase H. Pffaum, *Bibl.* 265, p. 20:

Nam tu sola potes tranquilla pace iuvare
Mortalis, quoniam belli fera moenera Mavors
Armipotens regit, in gremium qui saepe tuum se
Reicit aeterno devictus vulnere amoris,
Atque ita suspiciens tereti cervice reposta
Pascit amore avidos inhians in te dea visus,
Eque tuo pendet resupini spiritus ore…

Pero de nuevo una pastoral encantadoramente primitivista ha sustituido a una solemne alegoría clasicista. <<

[78] Mi amigo F. Saxl llama mi atención sobre el hecho de que el grupo de Baco y Ariadna parodia modelos clásicos como S. Reinach, *Bibl.* 277, vol. II, I, p. 129, y el motivo de las cebollas puede aludir a las cualidades afrodisiacas atribuidas a ese vegetal. (Celsus, *De medicina*, II, 32, «*sensus excitant... cepa...*»). <<

[79] Ovidio, *Fastos*, III, 727, 732. <<

[80] Véase E. Panofsky, *Bibl.* 243, passim. La tabla de Soggi, ilust. *ibid.*, lám. XXXI, fig. 52, y P. Schubring, *Bibl.* 309, núm. 419. <<

[81] Véase el «Tercer periodo» de Lucrecio, al que se hace referencia en p. 52, nota 22. <<

[82] Un psicoanalista podría llegar a la conclusión de que incluso la aversión de Piero por la cocina y su extraña costumbre de preparar «una cinquantina» de huevos duros al mismo tiempo «*per risparmiar il fuoco*» (van Marle, *Bibl.* 209, vol. XIII, p. 336, parece haber interpretado mal lo que Vasari quería decir, porque él afirma que Piero di Cósimo «comía aproximadamente cincuenta huevos duros al día») era no solo cuestión de economía, sino que además correspondía al deseo inconsciente de

evitar en lo posible el contacto con el elemento que le fascinaba y aterrorizaba al mismo tiempo. <<

[83] Véase A. O. Lovejoy y G. Boas, *Bibl.* 201, p. 19. <<

[84] Es decir: la Arcadia en sentido de Virgilio, no de Ovidio. Véase p. 40 y E. Panofsky, *Bibl.* 241. <<

[1] Véase A. Warburg, *Bibl.* 387, vol. 1, pp. 155 s. <<

[2] K. Lange y F. Fuhse, Bibl. 182, 1893, p. 316, citado también en E. Panofski y F. Saxl, *Bibl.* 238, p. 275. Es interesante que tales reinterpretaciones de temas clásicos, artísticos o literarios, fueran más tarde abiertamente atacadas desde puntos de vista opuestos: El Concilio de Trento prohibió el *Ovidio Moralizado* —no el texto mismo de Ovidio— desde el punto de vista del catolicismo ortodoxo; J. J. Winckelmann ridiculizó el uso del tipo de Diana por Pollaiuolo para una personificación de la Teología desde el punto de vista del clasicismo purista (citas en E. Panofsky y F. Saxl, *ibid.*). <<

[3] Véase el fragmento del Difilos citado en p. 98, nota 11. <<

[4] Véase Roscher, *Bibl.* 290, bajo «Aion», «Chronos», «Kairos», «Kronos», «Saturnus». También A. Greifenhagen, *Bibl.* 122, especialmente las figs. 2, 3, 5. El famoso relieve del siglo XI de la catedral de Torcello, en el que el joven enérgico que agarra a la Oportunidad por el cabello contrasta con la Irresolución seguida del Arrepentimjento, está ilustrado por Roscher bajo «Kairos» y en Greifenhagen fig. 4. Una alegoría copta de la Oportunidad está ilustrada por J. Strzygowski, *Bibl.* 329, fig. 159. Véase también G. L. Kittredge, *Bibl.* 164. Con los atributos ligeramente cambiados, la imagen de Kairos podía usarse también para representar el Tiempo en general, pero los ejemplos parecen ser muy raros. El único que conoce el autor es el famoso relieve La Apoteosis de Homero, donde el tiempo alado lleva la *Ilíada* y la Odisea. <<

[5] Sobre la fusión de *Occasio* y *Fortuna* véase H. R. Patch, *Bibl.* 254, pp. 115 ss. A. Warburg, *Bibl.* 387, vol. I, pp. 150 y 358; y recientemente R. Wittkower, *Bibl.* 408a (publicada después de estar este capítulo ya en la imprenta). La imagen resultante de una *mujer* desnuda equipada con los atributos de Kairos (cabello y a veces cuchillo etc.) y apoyada en una esfera o rueda que a

veces flota en el mar, sustituyó práctica mente al Kairos masculino en el arte de fines de la Edad Media y en el Renacimiento Se encuentra constantemente dondequiera que el arte emblemático deseara ilustrar el concepto de Occasio; véase especialmente Andrea Alciato, *Emblemata*, Emblema CXXI (el epigrama es una versión latina del de «Poseidippos» sobre el Kairos de Lisipo en el cual se traduce el nombre por «Occasio») o Jaco bus Typotius (Typoet 1540-1601), *Bibl.* 361, p. 367, con la significativa frase «*fortunam vel occasionem in pila volubili statuens*». Sobre las ilustraciones inmensamente influyentes de los Emblemata de Alciato véase H. Green, *Bibl.* 121, con reproducciones en facsímil de las primeras ediciones de Alciato por Steyrer, 1531 (*Occasio* en fol A. 8.), Wechel, 1534 (Occasio, p. 20) y Aldus, 1546 (*Occasio* vaccat). En la edición de Bonhomme de Lion, 1551, *Bibl.* 4, *Occasio* se encuentra en la p. 133, y en la edición de París de 1608 —un ejemplo típico de las ediciones completas que contiene el muy valioso comentario de Claudius Minos, *recte* Claude Mignault— en la p. 577, *Bibl.* 5. Los números romanos de los *Emblemata* se refieren al orden mantenido en prácticamente todas las ediciones posteriores a 1574. <<

[6] Véase F. Cumont, *Bibl.* 68, vol. I, pp. 74 ss., vol. II, p. 53; también H. Junker, *Bibl.* 159, especialmente p. 147. <<

[7] Véase R. Eisler, *Bibl.* 82, p. 2, fig. 28. También E. Panofski, *Bibl.* 243, p. 9, figs. 8 y 9. En un grabado de Hieronymus Olgiatus de 1569, repetido en un cuadro perteneciente a Mr. G. W. Younger, de Londres, la figura de Fanes se usa para una alegoría de la Alquimia (nuestra fig. 37). La inscripción; «*Hoc monstrum generat, tum perficit ignis et Azoch*» significa que el tiempo produce la materia prima mientras el fuego y el mercurio la perfeccionan (la acción unida del fuego y el azogue se creía que transformaban la materia prima en la «piedra filosofal»). La *Turba Sophorum* mencionada en el dístico es el título de un fa-

moso tratado sobre alquimia traducido del árabe y reimpreso repetidamente en el siglo XVII. <<

[8] Plutarco, *De Iside et Osiride*, 32; Aetia Romana, XII, 266, E. F.: ὥσπερ ἐνίοι τῶν φιλοσόφων χρόνον οἴονται τὸν Κρόνον εἶναι τὸ δ' ἀληθὲς εὑρίσκει χρόνος. <<

[9] *Hymn. Orph.*, XIII, Abel: Μακάρων τε Θεῶν πάτερ ἠδὲ καὶ ἄνδρων. Esquilo, Prometeo, verso 909 s.: πατρὸς Κρόνου. Véase también Silius Italicus, *Punica*, XI, 458: «Saturni… patris». <<

[10] Píndaro, *Olym.*, II, 32 (17), p. 13, Schroder. <<

[11] Krates, *Bibl.* 168, vol. I, p. 142, fragm. 49; Τέκτων σοφός; Diphilos, Kock, *Bibl.* 168, vol. II, p. 569, fragm. 83: πολιὸς τεχνίτης. Véase también Chr. A. Lobeck, *Bibl.* 197, vol. I, p. 470. <<

[12] Véase Marciano Capella, *Nupt. Philolog, et Mercur.*, I, 70: «*Verum sator eorum* (o sea, Saturno, el padre de los dioses) *gressibus tardus ac remorator incedit, glaucoque amictu tectus caput. Praetendebat dextra flammivorum quendam draconem caudae quae ultima devorantem, quem credebant anni numerum nomine perdocere*». Si fuera verdad que el dragón mordiéndose la cola significa el Año, sería posible que hubiera pertenecido originalmente a Jano y no a Saturno, tal como lo cuenta Macrobius, *Saturnal*, I, 9, 12. Sin embargo un monstruo, «que parecía devorarse a sí mismo», está relacionado también con el Aion iranio (véase H. Junker, *Bibl.* 159, p. 172, nota 90) y en este caso su significado original habría sido el de la Infinitud o Eternidad, como se pensó después en tiempos posteriores. *Mythographus III*, I, 6, *Bibl.* 38, p. 155, tomó el motivo (como atributo de Saturno) del Comentario de Remigio sobre Marciano Capella y lo transmitió a la tradición posterior. <<

[13] Servio, *In Verg. Georgica*, II, 406, tomado de aquí por el Mythographus III, I, 6, *Bibl.* 38, p. 155. <<

[14] Stobaios, *Eclog. Phys. et Eth.*, I, 8, 22:

‛Oτι χρόνος ὄξυς ὀδόντας

Kαὶ πάντα ψήχει καὶ τὰ βιαιότατα <<

[15] Ovidio, *Metam.*, XV, 234. <<

[16] Fulgencio, *Mitol.*, I, 2, p. 18, Helm: «*Filios vero comedisse fertur, quod omne tempus, quodcumque gignat, consumir*», tomado por el *Mythographus III*, I, 5, *Bibl.* 38, p. 154. <<

[17] Véase P. Hermann, *Bibl.* 144, lám. 122. <<

[18] Véase por ejemplo la tumba de Cornutus en el Vaticano, ilust. en E. Panofsky y F. Saxl, *Bibl.* 253, o la estatua de bronce del Museo Gregoriano, ilust. en Roscher, *Bibl.* 290, bajo «Kronos», fig. 13. El gesto se mantiene incluso cuando se muestra a Kronos engañado por la piedra; véase el relieve del Ara Capitolina, W. Helbig, *Bibl.* 139, núm. 511, ilust. en Roscher, *Bibl.* 290, bajo «Kronos», fig. 18. <<

[19] La identificación del Aion Mitraico con Kronos-Saturno es tardía y algo dudosa. El fantástico «Kronos Fenicio» de seis alas de las monedas de Biblos (véase Roscher, *Bibl.* 290, bajo «Kronos», Apéndice) e ilust. por Cartari, *Bibl.* 56, p. 19, sobre la base de la detallada descripción de la *Preparatio Evangelica* de Eusebio, I, 10, 36-39, es con toda seguridad una divinidad puramente semita de apariencia de querubín, como demuestra también su nombre original ῏Iλος (Él). <<

[20] Véase J. Strzygowski, *Bibl.* 328. Contrariamente a las teorías recientes (C. Nordenfalk, *Bibl.* 230), las copias renacentistas que se han conservado parecerían indicar un precedente carolingio. <<

[21] Véase G. Thiele, *Antike Himmelsbilder, Bibl.* 337, pp. 188 ss. Una reproducción mejor del grabado de Saturno del *Cod. Leyd. Voss. lat.* 79 será publicada en E: Panofsky y F. Saxl, *Bibl.* 253. <<

[22] Véase también H. Omont, *Bibl.* 235, lám. CXVIII, 14 (del manus. Coislin 239). Sobre la correcta interpretación del tema y otros ejemplos véase E. Panofski y F. Saxl, *Bibl.* 253. Es interesante que en los antiguos manuscritos de Gregorio (siglo IX) las escenas mitológicas o están ausentes o basadas en la descripción textual más bien que en una tradición figurativa. En el cod. Ambros. E. 49/ 50 Inf., vol. II, p. 752, se ve a un Saturno muy poco clásico rompiendo el firmamento con un hacha porque una persona poco familiarizada con la mitología pagana podía con facilidad interpretar erróneamente el texto griego: ’Ο ΚΡΟΝΟΣ ΤΟΝ ΟΥ(ΡΑ)ΝΟΝ ΤΕΜΝΟ(Ν) (que significa «Kronos castrando a Urano») como «Kronos cortando, o abriendo, el cielo». Estoy agradecido al profesor A. M. Friend, Jr. y al Dr. K. Weitzmann por haberme hecho observar los manuscritos inéditos de San Gregorio y por haberme proporcionado la fotografía reproducida en la fig. 42. <<

[23] A. M. Amelli, *Bibl.* 7, lám. CVIII, Sobre el ejemplar de la Alemania del Sur (*cod. Vat. Pal. lat.* 291) véase P. Lehmann, *Bibl.* 187, parte II, pp, 13 ss., y E. Panofsky y F. Saxl, *Bibl.* 238, p. 250. La conservación de la hoz en el *cod. Vat. Pal. lat.* 291 corrobora la teoría de que este ejemplar, a pesar de su estilo plenamente del gótico final, es más correcta iconográficamente que el manuscrito de Montecassino. <<

[24] Véase p. ej., el Mythographus III, I, 4, *Bibl.* 38, p. 154, *«Sunt tomen qui asserant eum… ab effectufrigidum nuncupari, quodsua videlicet constellatione contraria homines enecet. Mortui enim frigidi sunt. Quod si verum est, non improprie senex fingitur, quoniam senum sit morti semper esse vicinos!»*. <<

[25] La muerte con una hoz aparece en época tan temprana como los Evangelios de Uta, clm. 13601 (principios del siglo XI) ilust. en G. Swarzenski, *Bibl.* 333, lám. XIII; nuestra fig. 43. Con la guadaña aparece en la Biblia de Gumpert (anterior a 1195),

ilust. en G. Swarzenski, *Bibl.* 334, lám. XLI, fig. 129. Ambos motivos son explicados por el *Apocalipsis,* XIV, 14-17, y pasajes como Isaías XL, 6-8. En cuanto a la iconografía de la Muerte en general véase recientemente H. Janson, *Bibl.* 155. <<

[26] Véase más abajo, *passim,* y E. Panofsky y F. Saxl, *Bibl.* 253, *passim*. <<

[27] En cuanto a los escritos de Miguel Escoto y sus derivados (nuestra fig. 14) donde Saturno, debido a un error de lectura, aparece como una figura guerrera con yelmo. Véase E. Panofsky y F. Saxl, *Bibl.* 238, pp. 242 ss. <<

[28] El manuscrito Morgan M. 785, del cual ha sido tomada nuestra fig. 44 deriva del Brit. Mus., ms. Sloane 3983, ilust. en F. Boll, y C. Bezold, *Bibl.* 41, lám. XVIII, figs. 33, 34. <<

[29] Cod. Pal. lat., 1368, fol. I, V, ilust. en F. Saxl, *Bibl.* 299, lám. XIII. Véase además O. Behrendsen, *Bibl.* 25, lám. XVI (Maestro J. B., grabado B. 11), o H. S. Bebam grabado B. 113. <<

[30] F. Lippmann, *Bibl.* 195, 1895, lám. C, I, y E. Panofsky y F. Saxl, *Bibl.* 253 *passim*. <<

[31] Véase anteriormente pp. 32 s. <<

[32] Véanse las referencias de las pp. 23 ss. En la versión original francesa del *Ovidio Moralizado,* ed. C. de Boer, *Bibl.* 40, la descripción de Saturno se encuentra en el vol. I, p. 22, línea 513 ss. Nuestra fig. 45, según Saxl, *Bibl.* 299, lám. XVII, fig. 36. <<

[33] Véase F. Saxl y E. Panofsky, *Bibl.* 253, *passim*. Un tipo excepcional mostrando a Saturno con un barco o el mástil de un barco (relacionado con su largo viaje por mar al Lacio) se encuentra en algunos manuscritos de la *Civitas Dei,* de S. Agustín, ilust. en A. de Laborde, *Bibl.* 178, vol. I, pp. 198 s., vol. II, pp. 322, 367 y 385, y láminas XXIV b y XXXVII. <<

[34] Dibujo francés de hacia 1420/25, ilust. en E. Panofsky y F. Saxl, *Bibl.* 253. <<

[35] Maestro J. B., grabado B. 11, citado antes en la nota 29. <<

[36] Véase J. P. Richter, *Bibl.* 282, lám. X, fig. I, donde sin embargo, la castración de Saturno por Júpiter es erróneamente interpretada como la de Urano por Saturno. La representación especialmente horrible de Saturno devorando a un aterrado niño se encuentra, p. ej. en el grabado de Jacopo Caraglio, B. 24 (nuestra fig. 47), así como en el conocido cuadro de Rubens (Madrid, Prado), mientras que Poussin, de forma característica, vuelve al esquema clásico en que el niño ha sido sustituido por una piedra (véase nuestra fig. 67). <<

[37] Petrarca, *Triumphus Temporis*, I, 46. La «guida» es el sol («*Sol temporis auctor*», como lo llama Macrobio) conduciendo su carro a través del espacio. Es curioso que los ilustradores se resistían a aceptar este motivo. Ejemplares como la miniatura de París, *Bibl.* Nat., ms. Fr. 12424, fol. 137, ilust. en Prince d'Essling y E. Müntz, *Bibl.* 87, p. 219, donde se identifica al Tiempo con el Sol, o el grabado en madera en Petrarca, *Bibl.* 262, fol. 407, donde su figura alada sigue la huella del carro del sol, son más bien la excepción. <<

[38] Véase E. Panofsky, *Bibl.* 243, pp. 4 ss., fig. 5. <<

[39] No todas las representaciones del Tiempo en las ilustraciones de Petrarca tienen alas, pero los ejemplares sin alas son relativamente raros y son una excepción en otros aspectos. Vease p. ej., nuestra fig. 53. Véase también Prince d'Essling y E. Müntz, *Bibl.* 87: un grabado veneciano en madera de 1488 que muestra a tres viejos en un carro arrastrado por dos dragones; uno de ellos está sentado y lleva una esfera, el otro está también sentado y lleva una placa donde dice «Tempo», y el tercero anda con muletas. O, *ibid.*, p. 214 (también E. von Birk, *Bibl.* 35, lám. 12, siguiendo a la p. 248) un tapiz flamenco donde el Tiempo, sentado en un carro arrastrado por dos ciervos, un gallo y un cuervo, está caracterizado por un reloj de arena una

muleta y el zodiaco. O *ibid.*, p. 234: una miniatura francesa del siglo XVI, que muestra al Tiempo de pie y caracterizado por un reloj de arena. La miniatura de Paris Bibl. Nat., ms. Fr. 12424 ya ha sido mencionada. <<

[40] Este grabado en madera se encuentra por primera vez en la edición de Petrarca *Bibl.* 259, fol: O, 5. v., y vuelve a aparecer en algunas ediciones posteriores. Véase Prince d'Essling, *Bibl.* 86, vol. I, núm. 79, p. 93. Un tipo similar con cuatro alas, quizá más próximo incluso a la personificación medieval de *«Temps»*, aparece en una miniatura del norte de Italia de aproximadamente la misma época, ilust. en Prince d'Essling, y E. Müntz, *Bibl.* 87, p. 167. Las cabezas vistas en esta miniatura simbolizan desde luego las tres etapas del tiempo, o sea, pasado, presente y futuro (véase E. Panofsky, *Bibl.* 243, pp. 2 ss.). En la miniatura citada arriba las cuatro estaciones aparecen en persona. <<

[41] Prince d'Essling y E. Müntz, *Bibl.* 87, lám. frente a la p. 148, y P. Schubring, *Bibl.* 309, núm. 267, lám. LX. <<

[42] Prince d'Essling y E. Müntz, *Bibl.* 87, lám. frente a la p. 152, y P. Schubring, *Bibl.* 309, núm. 374, lám. LXXXVII. Sobre el motivo de las dos ratas (transmitido al Occidente por la leyenda de Barlaam y Josafat) véanse las referencias en E. Panofsky, *Bibl.* 241, p. 233, e id., *Bibl.* 243, p. 92. <<

[43] Petrarca, *Bibl.* 260, 1508, fol. 12, IV; véase Prince d'Essling, *Bibl.* 86, núm. 84, p. 98, fig. 101. <<

[44] Petrarca, *Bibl.* 261, fol. 203. Otro ejemplo en el que un ilustrador de Petrarca alude a Saturno como devorador de sus hijos es el tapiz de Madrid, mencionado pero no ilustrado en Prince d'Essling y E. Müntz, *Bibl.* 87, p. 218, donde el Tiempo lleva una hoz a la vez que estrangula a un niño y pone su pie izquierdo sobre un reloj de arena. En el grabado de G. Pencz, ilust. *ibid.*, p. 262, se ven dos niños jugando delante del Padre Tiempo. <<

[45] Solo sobre la base de la concepción desarrollada por los ilustradores de Petrarca fue posible reconstruir una imagen del «Kronos Fenicio» tal como lo describió Eusebio, y redescubrir al clásico Kairos con alas en los hombros y tobillos, tal como aparece en los grabados en madera ilust. en F. Saxl, *Bibl.* 300, figs. 2, 4, o con pleno atuendo lisipeo, como lo describe Ripa, bajo «Tempo» (núm. 4), e ilust. en Greifenhagen, *Bibl.* 122, figs. 19, 20. En otros casos un Eros encadenado se transformaba en una personificación del Tiempo (Greifenhagen, l. c., fig. 13; véase el Saturno encadenado ilust. en Cartari, *Bibl.* 56, p. 19). Sobre la combinación de Occasio (originalmente Kairos) con la Fortuna, véase p. 96, nota 5. <<

[46] H. Brauer y R. Wittkower, *Bibl.* 48, p. 150, lám. 113 B. <<

[47] Véase, en lugar de los demás ejemplos, el mural de Rafael Mengs en la Sala dei Papiri en el Vaticano, ilust. en H. Voss, *Bibl.* 384, fig. 423: Chronos lleva en las alas el libro en que escribe Clio. <<

[48] B. Stevenson, *Bibl.* 326, contiene una bella colección de citas famosas sobre el tema de El Tiempo como destructor. <<

[49] Shakespeare, *El Rapto de Lucrecia*, verso 929. <<

[50] Debido a esta combinación que se hizo muy popular, rápidamente, todos los relojes podían asociarse con la idea de la Muerte y llevar inscripciones como «Una ex illis ultima». Ripa, bajo «Vita breve», cita un «Sonetto Morale» que acompañaba a un reloj de arena que su compatriota Francesco Copetta había enviado a un pariente que había perdido a su hermano. El valor simbólico del reloj de arena es semejante al del espejo que durante la Edad Media había sido usado como atributo de la Lujuria (véase también la Sirena de un tapiz copto mostrado en la exposición «Las Edades oscuras», *Bibl.* 412, núm. 138) y de la Muerte (véanse epitafios como el de Straubing, Jakobskirche:

Sum speculum vitae Ioannes Gmainer, et rite

Tales vos eritis, fueram quandoque quod estis.

En los siglos XVI y XVII el espejo se convirtió en un atributo del Tiempo, porque según Ripa, bajo «Tempo», núm: I, *«del tempo solo il presente si vede e ha l'essere, il quale per ancora è tanto breve e incerto che non avanza la falsa imagine dello specchio»*. Por el contrario, la figura del Tiempo se usaba para apartar una cortina de delante de un espejo, para mostrar la ruina gradual de la belleza y la salud (véase el dibujo de Bernini para la reina Cristina de Suecia, mencionado por H. Brauer y R. Wittkover, *Bibl.* 48, *l. c.*), y el espejo finalmente se convirtió en un símbolo típico de lo transitorio muy frecuente también en el arte en las pinturas de «Vanitas» y también en la literatura, como lo prueban suficientemente los sonetos III y LXXVII de Shakespeare, al igual que la magnífica escena del espejo en *Ricardo II*, IV, I. Si el redondel vacío que lleva el Tiempo en el dibujo de Bernini, H. Brauer y R. Wittkower, *Bibl.* 48, lám. 113 A (nuestra fig. 58 a) estaba destinado a contener un espejo o un reloj es cuestión de conjeturas. <<

[51] Con brevedad emblemática, el mismo reloj de arena podía estar provisto de alas. Un ejemplo interesante en el que se usa la combinación de un ala de pájaro con una de murciélago para expresar el contraste del día y la noche me fue indicado por Mr. H. Janson. <<

[52] Bozzetto de Bernini, mencionado por H. Brauer y R. Wittkower, *Bibl.* 48, p. 150, con referencias a ilustraciones. <<

[53] Ripa, bajo «Tempo», núm. 3: *«Huomo vecchio alato il quale tiene un cerchio in mano e sta in mezzo duna ruina, hà la bocca aperta, mostrando i denti li quali sieno del colore del ferro»*. <<

[54] Véase p. 74. Uno de los primeros lugares en que aparece en la poesía moderna parece ser en *Medida por Medida*, V, I, de Shakespeare. <<

[55] François Perrier, *Bibl.* 258. <<

[56] Véase B. Stevenson, *Bibl.* 226, pp. 2005 ss., bajo «Tiempo y Verdad». <<

[57] En la alegoría de Otho van Veen en honor del arquitecto español Herrera, el tiempo incluso cumple la misión de separar al héroe de Venus (véase G. Haberditzl, *Bibl.* 128, figs. 39, 40). El mismo artista ha ilustrado encantadoramente un epigrama sobre el Tiempo cortando las alas a Cupido sin privarle sin embargo de sus armas. (Otho Venius, *Bibl.* 370, p. 237, nuestra fig. 57). <<

[58] F. Saxl, *Bibl.* 300, véase también G. Bing, *Bibl.* 34 a. <<

[59] Véase H. Goebel, *Bibl.* 114, parte II, vol. I, p. 382, y parte II, vol. II, fig. 380; también M. Tinti, *Bibl.* 343, 1920, p. 44; y A. McComb, *Bibl.* 213, p. 25. <<

[60] Según Ripa el lobo significa la «Gula», el león la «Iracundia», el perro la «Invidia» (todo esto bajo «Passione dell'Anima»). Además el lobo es un símbolo de «Rapiña», «Voracitá», «Peste», «Avaritia», etc., el león de «Vendetta», «Furore», «Fierezza» (bajo «Colérico»), etc., la serpiente «Inganno», «Furore Implacabile», «Perfidia», etc. <<

[61] Véase especialmente la propia representación de Bronzino sobre el tema en su retablo de 1552 (Museo di S. Croce, Florencia). Tal como muestra F. Saxl, *Bibl.* 300, p. 204, y fig. 4, una transferencia del esquema de la Bajada al Limbo de los Justos al tema del Tiempo y la Verdad no era desacostumbrado en el arte del siglo XVI. <<

[62] H. Schulze, *Bibl.* 312, p. XXXI. <<

[63] Sobre el Tiempo abrazando a la Verdad, véase Saxl, *Bibl.* 300, figs. 5, 6, 7; sobre el Tiempo descubriendo el Velo de la Verdad, *ibid.*, figs. 9, 11, y otros muchos ejemplos. <<

[64] Véase R. Foerster, *Bibl.* 98; G. Q. Giglioli, *Bibl.* 112; y R. Altrocchi, *Bibl.* 6. Dejando de lado el hecho de que el Tiempo

no aparece personalmente en los cuadros sobre la Calumnia, se diferencian principalmente de la composición de Bronzino sobre la Inocencia, primero en que los poderes del mal están representados exclusivamente bajo forma humana, segundo en que la reivindicación de la Inocencia sucede demasiado tarde. La Verdad no llega hasta que la víctima ya ha sido llevada hacia su ejecución, y Durero, en su dibujo Lippmann 577, deja esto especialmente claro al introducir una personificación del Castigo (*«Poena»*) ante la Verdad. Sin embargo una interpretación famosa del tema de la Calumnia del siglo XVI comparte con la composición de la Inocencia de Bronzino la tendencia a sustituir a los seres humanos por animales y la introducción de un «Final Feliz». Se trata de la Calumnia de Federico Zuccari (el original, así como un boceto a la acuarela fue redescubierto y publicado por Giglioli, *l. c.*, un dibujo del Weimar Museum es mencionado *ibid*.) La composición de Zuccari fue incluida también en ediciones posteriores de las Imagini de Cartari (p. ej. en *Bibl*. 56, p. 313) y divulgada por varios grabados, el mejor conocido de los cuales es el de Comelis Cort, Le Blan 153, ilust. en Foerster, *l. c.* Desearía mencionar de paso un dibujo a pluma en la Kunsthalle de Hamburgo (Inv. 21516) que anticipa el grabado de Cort y es de algún interés por mostrar que el medallón oval en el borde superior, que ahora contiene un Triunfo de Juno, estaba destinado originalmente a mostrar el Triunfo de la Verdad llevada al cielo por el Sol y la Luna. En la composición de Zuccari, ahora, la mujer que normalmente representaba a la Calumnia es sustituida por una personificación del «Fraude» según Dante (*Inferno*, XVII, comienzo), es decir, por un monstruo de torso humano y serpientes en lugar de pies (véase también Cartari, *Bibl*. 56, p. 230, con un grabado en madera), la composición incluye dos panteras, un lobo y un pequeño monstruo de cara humana, alas de murciélago y un cuerpo leonino que puede ser identificado con la Hipocresía (véase Saxl,

Bibl. 300, fig. 4). Además la víctima es salvada «a tiempo», en lugar de ser solo reivindicada «por el Tiempo», por la actividad de poderes benéficos: la mano del estúpido juez, intentando desatar las cadenas de un malvado gigante que representa la Violencia, es detenida por Minerva, y la víctima, identificada aquí con el artista mismo (véase Giglioli, *l. c.*; sobre su guirnalda de hiedra véase Ripa bajo «Furore poético» y «Accademia») es llevada triunfalmente por la Verdad y Mercurio. <<

[65] H. Göbel, *Bibl.* 114, vol. II, 1, p. 382, y vol. II, 2, fig. 379; H. Schulze, *Bibl.* 312, p. XXXI; A. McComb, *Bibl.* 213, p. 25; M. Tinti, *Bibl.* 343, p. 45. Se dice que este tapiz fue realizado en 1553. <<

[66] El tema del aguafuerte de Durero es desde luego de un cierto carácter infernal, más probablemente que el Rapto de Proserpina. Es significativo que el dibujo preparatorio, Lippmann 817 (Biblioteca Morgan), muestre un caballo normal en lugar del monstruo fabuloso que combina los rasgos de un caballo con los de una cabra y un unicornio, y que el jinete se precipite a través de un montón de enemigos vencidos en lugar de dar un salto en el vacío. Por otra parte se puede mostrar que una representación del Rapto de Proserpina con Plutón llevándola a caballo y no en un carro no era infrecuente en el último arte medieval. Véase París, Bibl. Nat., ms., Fr. 1584, fol. 144, nuestra fig. 64. <<

[67] Es difícil decidir si el grupo central intentaba o no conscientemente parecerse al bien conocido tipo de la Venus ἐπιτργία (véase R. Hamann, *Bibl.* 134, con referencias), pero no parece descaminado teniendo en cuenta las inclinaciones arqueológicas del Bronzino. <<

[68] M. Tinti, *Bibl.* 343, fig. 43; A. McComb, *Bibl.* 213, p. 70, y lám. 21; H. Schulze, *Bibl.* 312, p. XXI, y lám. XVII. La diferencia de proporción puede explicarse por una ampliación de la com-

posición original en la tabla de Londres, o —lo que es quizá más probable— por una reducción del original en el tapiz de Florencia. Es un hecho bien conocido que los tejedores cambiaban a menudo las dimensiones de sus cartones para amoldarlos a un espacio dado. <<

[69] Vasari, *Bibl.* 366, vol. VII, p. 598: *«Fece un quadro di singolare bellezza, che fu mandato in Francia al rè Francesco; dentro il quale era una Venere ignuda con Cupido che la baciava, ed il Piacere da un lato e il Giuoco con altri Amori; e dall'altro la Fraude, la Gelosia ed altre passioni d'amore»*. <<

[70] Véase p. 114, nota 79. <<

[71] Ripa, bajo «Carezze Amatorie». <<

[72] Es interesante notar que en el *Ovidio Moralizado* de Berchorius, en latín, que todavía no se había olvidado en el siglo XVI, el grupo de Venus y Cupido abrazándose es descrito de la forma siguiente: *«Cupido matrem osculans significat consanguineos, qui nimis familiariter consanguineos* (debería decir: consanguíneas) *osculantur, sic quod inde per appetitum luxurie ipse consanguinie vulneratur* (debería decir: vulnerantur)». Véase Thomas Walleys, *Bibl.* 386, fol. LXXXIV (comentando sobre la *Met.* de Ovidio, X, 525): *«Namque pharetratus dum dat puer oscula matri...»*.

Sobre el uso simbólico de la almohada o cojín, y su relación con la «plumra Sardanapali» proverbial véase E. Panofsky, *Bibl.* 243, p. 97, e *id., Bibl.* 251, p. 8; además E. Wind, *Bibl.* 406. El motivo subraya la relación entre «lujuria» y «pereza», e incluso cuando se muestra a Acedia sobre un burro (como por ejemplo en el *Eruditorium Penitentiale, Bibl.* 85, fol. G, I, V., y en todos los manuscritos ilustrados de la obra de Hugo von Trimberg: *«Der Renner»*) a veces tiene una pequeña almohada que le entrega un pequeño demonio (*Cod. Leyd. Voss.* G. G. F. 4, fol. 257, nuestra fig. 65). <<

[73] Respecto a la iconografía de este aguafuerte (B. 70), véase E. Panofsky y F. Saxl, *Bibl.* 253. En cuanto a su posible relación con Miguel Angel véase E. Tietze-Conrat, *Bibl.* 342. Los «Celos» del Bronzino, sin embargo, está más cercana al *Hombre Desesperado* de Durero que al supuesto modelo miguelangelesco de este último. <<

[74] Estas ajorcas, con o sin cascabeles, se usaban como amuletos, sobre todo por bufones, bailarines y cortesanas. Véase P. Wolters, *Bibl.* 410 y 411. Además Daremberg-Saglio, *Bibl.* 70, bajo «Tintinnabulum», especialmente p. 342, col. 2, Bronzino, cuyas tendencias arqueológicas son bien conocidas, puede haber visto una figura grecorromana de este tipo, como por ejemplo el encantador y pequeño bronce propiedad del profesor A. M. Friend, Jr., de Princeton, que muestra una muchacha bailando con cascabeles cosidos al vestido y una ajorca con cascabeles también en el pie izquierdo. Sobre la forma general y la actitud de la figura de Bronzino véase también la joven bailarina ilust. en Daremberg-Saglio, vol. IV, 2, fig. 6055. <<

[75] Ripa menciona la máscara como un atributo de «Bugia», «Fraude» e «Inganno» y cuando la pisan la máscara significa *«dispregio della fintione»* (bajo «Lealtà») y *«Dispregio delle cose mundane»* (bajo «Contritione»). <<

[76] H. Schulze, *Bibl.* 312. <<

[77] A. McComb, *Bibl.* 213 <<

[78] Sobre el simbolismo de la Mano Derecha e Izquierda en personificaciones de esta clase, véase H. R. Patch, *Bibl.* 254, p. 44. <<

[79] De forma menos virulenta —con el motivo Tiempo-Verdad y la Personificación del Engaño eliminados, y la relación entre Venus y Cupido hecha más respetable— la idea principal de la alegoría de Londres se repite en el cuadro del Bronzino de Budapest (M. Tinti, *Bibl.* 343, fig. 32; A. McComb, *Bibl.* 213, p.

48 y lám. 20, H. Sculze, *Bibl.* 312, p. V). Venus con una flecha y Cupido con un arco y una flecha están rodeados por los Celos (a la izquierda) y dos «Putti» haciendo bucles en sus respectivos cabellos (a la derecha), mientras se ven a su lado dos máscaras de aspecto de sátiro en el suelo. En opinión del autor de este libro las inexactitudes de la descripción de Vasari de la pintura de Londres son debidas a una confusión de sus recuerdos de esta última con su impresión de la tabla de Budapest. Esto explicaría: 1) la omisión de Tiempo y Verdad, 2) el énfasis sobre una simetría estricta («*da un lato – e dall'altro*») que desde luego se respeta en el cuadro de Budapest, 3) la mención de «Giuoco» y «Piacere», error explicable por la presencia de los dos «*Putti*» juguetones de la versión de Budapest. Ambas composiciones están desde luego influenciadas por la Venus de Miguel Angel (cartón realizado para Bartolomeo Bettini, ejecutado en colores por Jacopo Pontormo, el maestro de Bronzino); ya muestra el motivo del abrazo combinado con las máscaras. <<

[80] Shakespeare, *El rapto de Lucrecia*, líneas 939 ss. <<

[81] Stephen Hawes, *Bibl.* 136, pp. 215 ss. Debo al profesor Samuel C. Chew haberme sugerido este interesante pasaje y el grabado en madera que aparece en las ediciones de 1509 y 1517. <<

[81a] Solo el Metropolitan Museum tiene más de media docena de dibujos de G. B. Tiepolo (tres de ellos ilust. en *Bibl.* 227 a, núms. 40, 42, 49) que representan temas como el Tiempo y la Fortuna, el Tiempo y la Verdad, el Tiempo en un carro tirado por Dragones, Venus entregando Cupido al Tiempo, etc. El dibujo que reproducimos en nuestro frontispicio (37, 165, 12) representa en mi opinión al Tiempo señalando al Futuro su camino con la tenebrosa figura que vuelve su espalda al espectador personificando el Pasado. <<

[82] Sonetos XII, XV, XVI, XIX, LV, LX, LXIII, LXIV, LXV, LXXIII, LXXIV, LXXVI, LXXVII, *El Rapto de Lucrecia,* estrofas 133-143 (versos 925 ss.). <<

[83] En conexión con esto y algunos cuadros relacionados de Poussin véase E. Panoksky, *Bibl.*, 241, especialmente p. 241. Para el *Ballo della Vita Humana* véanse también las variaciones de la Rueda de la Fortuna presentadas por Patch, *Bibl.* 254, p. 171 y en relación con el origen del motivo de las burbujas de jabón, H. Janson, *Bibl.* 155, p. 447. (Otro artículo sobre este motivo de W. Stechow en el *Art Bulletin*) Una transformación debilitada del tema del «Ballo» se encuentra en la composición de J. W. Baumgarten (?) que muestra a las Cuatro Estaciones bailando al son de la flauta del Tiempo, ilust. en J. Held, *Bibl.* 141, col. 361-362. <<

[1] Platón, *Leges*, V, 731 e, citado por B. Jowett en *The Dialogues of Plato*, vol. V, 1892, p. 113. Téngase en cuenta que el pasaje Τυφλοῦται γὰρ περὶ τὸ φιλούμενον ὁ φιλῶν ὥστε τὰ δίκαια καὶ τὰ ἀγαθὰ καὶ τὰ καλὰ κακῶς κρίνει sigue a la frase: τὸ δὲ ἀληθεία γε πάντων ἁμαρτημάτων διὰ τὴν σφόδρα ἑαυτοῦ φιλίαν αἴτιον ἑκάστω γίγνεται ἑκάστοτε. <<

[2] Véase p. ej. Catulo, *Carmina*, 67, 25: «*impia mens caeco flagrabat amore*». Lucrecio, *De Rer. Nat.*. IV, 1153: «*Nam faciunt homines plerumque cupidini caeci*». Ovidio, Fasti, II, 762: «et caeco raptus amorefuit». Ovidio, *Metam.*, III, 620: «*praedae tam caeca cupido est*». Cicerón, *De invent.*, I, 2: «*caeca ac temeraria... cupiditas*». Séneca, *Dial.*, 1, 6, I: «*caecam libidinem*». Séneca, *ibídem*, VII, 10, 2: «*amorem rerum suarum caecum et improvidum*». Séneca, *ibídem*, VII, 14, 2: «*Evenit autem hoc* [es decir, la pérdida de la virtud] *nimia intemperantia et amore caecae rei*». Séneca, Epist., CIX, 16: «quos amor sui excaecat». Propercio, *Eleg.*, II, 14, 17:

Ante pedes caecis lucebat semita nobis,
Scilicet insano nemo in amore videt.

Horacio, *Satir.*, I, 3, 39: «*amatorem... amicae turpia decipiunt caecum vitia*». Valerio Flaco, *Argonaut.*, VI, 454: «*Quid, si caecus amor saevusque accesserit ignis?*». Gregorio Nacianceno, *Poemata moralia*, XXIX (*Bibl.* 214, vol. 37, col. 895/6): «*Tam caeca res est amor et praepostera*». <<

[3] Propercio, *Eleg.*, III, 12:

Quicumque ille fuit, puerum qui pinxit Amorem,
Nonne putas miras hunc habuisse manus?
Hic primum vidit sine sensu vivere amantes
Et levibus curis magna perire bona.
Idem non frustra ventosas addidit alas,
Fecit et humano corde volare deum.
Scilicet alterna quoniam iactamur in unda,

Nostraque non ullis permanet aura locis.
Et merito hamatis manus est armata sagittis,
Et pharetra ex humero Gnosia utroque iacet.
Ante ferit quoniam, tuti quam cernimus hostem,
Nec quisquam ex illo vulnere sanus abit… <<

[4] Séneca, *Octavia*, I, 557 ss.:

Volucrem esse Amorem fingit immitem deum
mortalis error, armat et telis manus
arcuque sacras, instruir saeva face
genitumque credit Venere, Vulcano satum.

En realidad el amor es, según Séneca, *«vis maga mentis, blandus atque animi calor»*, engendrado por la juventud, alimentado por el lujo y el ocio. Apuleyo, *Metam.*, IV, 30: *«puerum suum pennatum illum et satis temerarium, qui, malis suis moribus contempla disciplina publica, flammis et sagittis armatus per alienas domos nocte discurrens… committit tanta flagitia»*. Hay otros muchos ejemplos tanto en la literatura griega como en la latina (véanse p. ej. los epigramas de la *Anthologia Graeca*, como los ejemplos en *Bibl.* 10, vol. III, p: 244, núm. 440, o vol. V, p. 272, núm. 196; *ibídem*, p. 276, núm. 201). En cuanto a la supervivencia de esta concepción en la literatura bizantina véase el fragmento citado más abajo. <<

[5] Teócrito, *Idyll.*, X, 19 s.: τυφλὸς δ’οὐκ αὐτὸς ὁ πλοῦτος, τιστος ἔρως. Sobre la ceguera proverbial de Plutón véase Roscher, *Bibl.* 290, bajo «Plutos», col. 2583 ss. <<

[6] *Antholog Lat., Bibl.* 11, vol. I, 2, p. 209, num. 812:

Parce puer, si forte tuas sonus improbus aures…
Sed postquam aurata delegit cuspide telum
Caecus Amor tenuique offendit volnere pectus,
Tum pudor et sacri reverentia pectoris omnem

Labitur in noxam… <<

[7] Sobre Cupido en el arte clásico véase Roscher, *Bibl.* 290, bajo «Eros» y Daremberg-Saglio, *Bibl.* 70, vol. I, 2, p. 1595, bajo «Cupido». La afirmación de F. Wickhoff de que se encuentran Cupidos ciegos en monumentos como el conocido sarcófago de Fedra en Pisa, *Bibl.* 398, es un claro *lapsus calami* obvio. E. Münz, *Bibl.* 226, p 48 (y basado en su autoridad F. von Bezold, Bibl. 33, p. 41) afirma que «un abbé de St. Etienne de Caën, au XIII[e] siècle, faisait graver autour d'un Cupidon aux yeux bandés et portant le carquois, l'inscrption "ecce mitto angelum meum". Sin embargo el sello en cuestión —el «contre-sceau» del Abad Nicolás de St. Etienne de Caën de 1282— no muestra un Cupido ciego, sino una Victoria con alas y coronada que lleva una guirnalda e su mano; véase G. Demay, *Bibl.* 73 p. IV y p. X, núm. 64. <<

[8] A. Goldschmidt y K. Weitzmann, *Bibl.* 116, vol. 1, núm. 23. <<

[9] Oppiano, *Cynegetica,* II, 410 ss. Para los manuscritos véase A. W. Bywanck, *Bibl.* 52. Existen tres manuscritos ilustrados: Venecia, cod. Marc. Graec. 479 (siglo xi), París, *Bibl.* Nat., ms. Grec. 2736 (siglo XV, las ilustraciones están copiadas del anterior) y París, *Bibl.* Nat., ms. Grec. 2737, que es una copia del ms. Grec. 2736 realizada en 1554 por Ange Vergéce. Nuestras figs. 93 y 94 (la miniatura correspondiente del Marcianus está ilustrada en Charles Diehl, *Bibl.* 75, lám. LXXX) muestran a Eros atacando a los dioses del Olimpo. A la izquierda puede verse a Atenea, Venus (?) y dos divinidades no identificadas, a la derecha a Zeus, apareciendo en el cielo, y Hermes (identificado por una inscripción) discutiendo violentamente con quien parece ser un funcionario de la corte bizantina, mientras una dama mira desde una ventana. Esta escena puede interpretarse como Hermes, Argos e lo, o preferentemente como Hermes, Aglauros

y Herse (véase Ovidio, *Metam.*, II, 707 ss.; se encuentra una representación muy similar de este incidente en el grabado de Bartolomeo Montagna, B. 18, ilust. en A. M. Hind, *Bibl.* 146, p. 487, núm. 40). La santa cristiana atacada por un sátiro puede ser Santa Teodora de Alejandría (véase Cod. Vat. Barb. Graec. 372, fol. 195, o Londres, Brit. Mus. ms. Add. 19352, fol. 157). Nuestra figura 70 muestra a Eros persiguiendo a toda clase de animales; hay un paralelo en la literatura bizantina en Eusthatius Makrembolites, *Bibl.* 88, vol. II, p. 63, donde se dice que Eros usa sus dardos para vencer a los hombres, su antorcha para vencer á las mujeres, su arco para vencer a los animales salvajes, sus alas para vencer a las aves y su desnudez para vencer a los peces:

Ἔρως τὸ μειράκιον ἅπλα πῦρ

Τόξον, πτερῶν, γύμνοωσιν ἰχθύων βέλος

En relación con la ceguera de Cupido, en el ms. Graec. 2737 de París, pero no en los dos manuscritos anteriores, véase más abajo, p. 164 s. <<

[10] A. M. Amelli, *Bibl.* 7, lám. CXII, mencionado como el único ejemplo de la tradicional representación de Cupido en el arte medieval, en un artículo por otra parte muy instructivo «Amor», de L. Freund, *Bibl.* 100. Sobre el texto de Rabano véase abajo. <<

[11] Prudencio, *Psychomachia*, I, 432-439. Véase R. Stettiner, *Bibl.* 325, Tafelband, lám. 4 (aquí solo Jocus); 5, 1; 22, 4 (nuestra fig. 72); 43, 2; 60, 10; 98, 14; 116, 4; 186, 10; 197 (el último manuscrito del grupo, fechado en 1289, con Jocus llevando vestidos al estilo gótico). El *locus classicus* para la combinación de Jocus y Cupido es Horacio, *Carmina*, I, 2, donde Venus es invocada de la forma siguiente:

Sive tu mavis, Erycina ridens,

Quam locus circumvolat et Cupido… <<

[12] Véase p. ej. Konrad von Würzburg, *Der Trojanische Krieg, Bibl.* 173, p. 12, líneas 964 ss. <<

[13] Véase F. Wickhoff, *Bibl.* 398. Además: K. Vossler, *Bibl.* 385; P. Rousselot, *Bibl.* 291; E. Wechssler, *Bibl.* 389 y 390; H. Pflaum, *Bibl.* 265, pp. 1 ss., recientemente C. S. Lewis, *Bibl.* 193. Acerca de las influencias islámicas véase A. R. Nykl, *Bibl.* 231. <<

[14] Véase p. ej. el bello soneto de Guittone d'Arezzo: «*Donna del cielo, gloriosa Madre*» (V. Nannucci, *Bibl.* 227, vol. I, p. 163) donde el poeta implora de la Virgen que lo llene de «*quel divino amore*» que lo salvará de las «*saette aspre e quadre*» de Cupido. <<

[14a] Sobre la teoría neoplatónica del amor desarrollada por Marsilio Ficino y sus seguidores véase el próximo capítulo. <<

[15] V. Nannucci, *ibídem*, p. 290. <<

[16] V. Nannucci, *ibídem*, p. 294. <<

[17] Véase F. Wickhoff, *Bibl.* 398. L. Freund, *Bibl.* 100; además H. Kohlhaussen, *Bibl.* 172, *passim*, especialmente p. 39 ss. Koechlin, *Bibl.* 169 e *id. Bibl.* 170, especialmente núms. 1068, 1071, 1076. 1077, 1080, 1092, 1094, 1098. <<

[18] En cuanto al motivo del Amor apareciéndosele el autor sobre un árbol, que se hizo especialmente popular a través del *Dit dou Vergier* de Guillaume de Machaut (*Bibl.* 205), pero que ya aparece en la literatura francesa del siglo XIII, véase R. Koechlin, *Bibl.* 169. La idea deriva de la poesía helenística donde se compara a menudo a los Cupidos con pájaros que revolotean de rama en rama (véase p. ej. Teócrito, *Idyll.*, XV, 120 ss.:

… οἱ δέ τε κῶροι ὑπερπωτῶνται Ἔρωτες
οἷοι ἀηδονιδῆς ἀεξομένων ἐπὶ δένδρων
πωτῶνται πτερύγων πειρώμένων, ὄζον ἀπ᾽ ὄζῳ

o la *Antholog. Graeca, Bibl.* 10, vol. III, p. 244, núm. 440) y con frecuencia fue ilustrado en la pintura; la supervivencia de este

concepto es comprobada por versos como los de un poema de Guido Guinicelli (V. Nannucci, *Bibl.* 227, p. 33):

Al cor gentil ripara sempre amore
siccome augello in selva alla verdura,

o incluso en *Ah, l'amore è strano augello*, de Carmen. Pero en lo que respecta al *Dit dou Vergier et locus classicus* parece ser Apuleyo, *Metam.*, V, 24: «*Nec deus amator humi iacentem* [es decir, Psychis) *deserens involavit proximam cupressum deque eius alto cacumine sic eam graviter commotus adfatur*». <<

[19] Véase especialmente el *Roman de la Rose*, versos 865 ss. (*Bibl.* 288, vol. II, p. 45; sobre los manuscritos ilustrados véase A. Kuhn., *Bibl.* 176) y sus numerosas imitaciones, como por ejemplo los *Echecs Amoureux* (E. Sieper, *Bibl.* 318) o *Reson and Sensuallyte* de John Lydgate, que es una traducción de los *Echecs Amoureux* (*Bibl.* 204). E. Langlois, *Bibl.* 288, p. 303, y Sieper, *Bibl.* 204, vol. II, p. 123, citan otros ejemplos. La fuente de este concepto es, desde luego, Ovidio, *Metam.*, I, 467 ss., donde Cupido tiene una flecha de oro y una de plomo. La Edad Media no solo aumentó el número de flechas de dos a diez o más, y las dotó de significados específicamente simbólicos (las de oro significaban «Biautez, Simplesse, Franchise, Compaignie, Biaus Semblanz», las de plomo «Orgiauz, Vilainie, Honte, Desesperance, Noviaus Pensers»), sino que también inventó un arco especial para cada clase de flechas. Boccaccio, *Amorosa Visione*, V, vuelve a la simplicidad clásica de Ovidio:

In man teneva una saetta d'oro,
Di piombo un'altra… <<

[20] *Vita Nuova*, XII, citado por F. Wickhoff, *Bibl.* 398. El paralelo del *Evangelio de San Marcos*, citado también por Wickhoff, dice: «*viderunt juvenem sedentem in dextris coopertum stola candida*» (XVI, 5). El humilde angelillo del amor que aparece en la *Ballata per una ghirlandetta* de Dante, no debe sin embargo con-

fundirse con el *«puer alatus»* pagano: es desde luego un auxiliar del monumental «Amore» que aparece en la *Vita Nuova*, y por tanto un simple *«angiolel d'amore umile»*, pero sigue siendo un ángel, y desde luego Dante no se lo imagina desnudo y equipado con los atributos clásicos. <<

[21] Sobre la fusión de Cupido y «Fraw Venus Minne» véase Kohlhaussen, *Bibl*. 172. <<

[22] Ser Pace, Nannucci, *Bibl*. 227, p. 293. <<

[23] Jacopo da Lentino, Nannucci, *ibídem*. <<

[24] Guido Cavalcanti, Nannucci, *ibídem*, p. 287. Véanse también trovadores como Uc Brunet, F. Diez, *Bibl*. 76, 1883, p. 122. <<

[25] Petrarca, *Bibl*. 262, fol. 184: *«Ne si conviene, che quella parte onde amor nasce e piace, cioé la vista, non bella ma cieca sia, non altro essendo d'amore principio che la bellezza, ma il bello, come vuol inferire, è luminoso in vista»*. <<

[26] J. Lydgate, *Bibl*. 204, versos 5379 ss. En cuanto al pasaje paralelo de los *Echecs Amoureux*, véase E. Sieper, *Bibl*. 318. <<

[27] Chaucer, *The legend of good women*, verso 169 s. <<

[28] Petrarca, *Canzoniere*, Soneto CXVIII, *«Non d'atra e tempestosa onda marina…»*. <<

[29] Véase antes, p. 140, nota 3. <<

[30] Servius, *In Vergil. Aen.*, I, 663: *«Nam quia turpitudinis est stulta cupiditas, puer pingitur, ut inter quas curam Clymenen narrabat inanem, id est amorem, item quia imperfectus est in amantibus sermo sicut in puero… Alatus autem ideo est, quia amantibus nec levius nec mutabilius invenitur… sagittas vero ideo gestare dicitur, quia et ipsae incertae velocesque sunt»*. <<

[31] Rabano Mauro, *De Universo*, XV, 6 (Migne, *Patrolog. Lat.*, vol. III, col. 432): *«Cupidinem vocatum ferunt propter amorem. Est enim daemon fornicationis, qui ideo alatus pingitur, quia nihil*

amantibus levius, nihil mutabilius invenitur. Puer pingitur, quia stultus est et irrationalis amor. Sagittam et facem tenere fingitur, quia amor cor vulnerat, facem, quia inflammat». El fragmento está copiado literalmente de Isidoro de Sevilla, *Etymologiae*, VIII, 9, 80. <<

[32] *Mythographus II*, 35, *Bibl.* 38, p. 86, *«Quipharetratus, nudus, cum face, pennatus, puer depingitur. Pharetratus ideo, quia sicut sagittae Corpus, ita mentem vulnerat amor. Nudus, quia amoris turpitudo semper manifestó est et nusquam occulta. Cum face autem, quia turpis amor cum calore et fervore quodam accenditur. Pennatus, quia amor cito pertransit et amantibus nec levius aliquid nec mutabilius invenitur. Puer autem fingitur, quia sicut pueris per imperitiam facundia, sic quoque nimium amantibus per voluptatem déficit»*. Véase Fulgencio, *Mitologiae*, II, 1, p. 40 Helm: *«Hanc* [es decir, *Venerem*] *etiam nudam pingunt, sive quod nudos sibi adfectatos dimittat, sive quod libidinis crimen nunquam celatum sit, sive quod numquam nisi nudis conveniat»*. Aseveraciones en este sentido siguieron desde luego siendo típicas de «moralizaciones» posteriores tanto de Venus como de Cupido; véase p. ej., *Mythographus III*, II, 1, *Bibl.* 38, p. 228, o «Th. Walleys», *Bibl.* 386, fol. VIII: *«dicitur esse nuda propter ipsius indecentiam inevitabilem»*. <<

[33] *Mythographus III*, II, 18, *Bibl.* 38, p. 239: *«Pingitur autem Amor puer, quia turpitudinis est stulta cupiditas, et quia imperfectus est in amantibus, sicut in pueris, sermo... Alatus, quia amantibus non levius aliquid nec mutabilius. Saginas fert, quae et ipsae incertae sunt et veloces; sive, ut vult Remigius, quia conscientia criminis perpetrad stimulet mentem. Aurea autem sagitta amorem mittit, plumbea tollit... Ideo nudus, quia turpitudo a nudis peragitur; vel quia in ea turpitudine nihil est secretum»*. <<

[34] Véase A. von Oechelháuser, *Bibl.* 232, p. 25, núm. 19, también ilust. en H. Kohlhaussen, *Bibl.* 172, p. 40. <<

[35] Véase, además del Soneto CXVIII, *Africa*, III, versos 215 ss. (*Bibl*. 263), y los *Trionfi*, Triunphus Amoris, versos 23 ss.:

Sopr'un carro di fuoco un garzon crudo
Con arco in mano e con saetti a'fianchi
Contra le qual non val elmo né scudo:
Sopra l'omeri avea sol due grand'ali
Di color mille, e tutto l'altro ignudo. <<

[36] *Ovide Moralisé*, I, versos 668 ss., ed. C. de Boer, *Bibl*. 40, col. I, p. 75:

Venus tient et porte un brandon
Et Cupido l'arc et la floiche…
Jocus et Cupido sont point
Au pointures nu, sans veue,
Quar fole amours et jex desnue
Les musars de robe el d'avoir,
D'entendement et de savoir,
D'amor et des bones vertus.
Pour ce sont il paint avugle,
Qu'amours et jex mains folz avugle.

Sobre la combinación de «jex» con «amours» y Venus véase p. 142, nota <<

[37] B. Latini, *Tesoretto*, verso 2256 ss., *Bibl*. 183, p. 375:

E'n una gran charriera
Io vidi dritto stante
Ignudo un fresco fante,
Ch'auea l'archo e li strali
E auea penne ed ali.
Ma neente uedea… <<

[38] «Th. Walleys», *Bibl.* 386, fol. VIII, V: «*Vel dic quod Cupido filius Veneris est amor carnalis filius voluptatis: qui alatus pingitur pro eo quod amor subito volare sepe videtur. Constat enim quod homo quandoque subito et sine deliberatione amore alicuius persone inflamatur: et ideo amor iste alatus et volatilis dici potest. Cecus autem iste deus pingitur quia quo se ingerat advertere non videtur: quia amor ita solet se ponere in pauperem sicut in divitem in turpem sicut in pulchrum: in religiosum sicut in laicum. Cecus autem aliter dici polest: quia per ipsum etiam homines excecari videntur. Nihil enim est cecius homine inflammato amore alicuius persone vel alucuius rei. Unde dicit Seneca quod amor iudicium nescit. Breviter igitur voluerunt poete duos deos depingere cecos scilicet cupidinem et fortunam: quia scilicet cupido et amor* (*sicut dictum est*) *ita cecus est quod aliquando nititur in impossibile sicut patuit in Narcisso qui umbram propriam usque ad mortem amavit. Sicut etiam quotidie videmus quod una utilis persona amabit nobilissimam vel econtrario. Fortuna etiam at si ceca esset, quandoque subito promovet indignos et deprimit dignos. Roma II. Cecitas ex parte contigit in israel*».
<<

[39] Cod. Vat. Reg. 1290, fol. 2, véase H. Liebeschütz, *Bibl.* 194, lám. XVIII y p. 118: «*Huic* [es decir, *Veneri*] *et Cupido, filius suus alatus et cecus, assistebat, qui sagita et arcu, quos tenebat, Appolinem sagitaverat...*». <<

[40] Boccaccio, *Genealogia Deorum*, IX, 4: «*Hunc puerum fingunt, ut aetatem suscipientium passionem hanc et mores designent... Alatus praeterea dicitur, ut passionati instabilitas demonstretur... Arcum atque sagittas ideo ferre fingitur, ut insipientium repentina captivitas ostendatur... Has aureas esse dicunt et plumbeas, ut per aureas dilectionem sumamus... Per plumbeas autem odium volunt... Fax autem illi superaddita ostendit animorum incendia... Oculos autem illi fascia tegunt, ut advertamus amantes ignorare quo tendant, nulla eorum esse iudicia, nullae rerum distinctiones, sed sola passione duci. Pedes autem gryphis illi ideo apponunt, ut declaretur,*

quoniam tenacissima sit passio, nec facile inerti impressa ocio solvitur». Sobre las garras de grifo véase abajo, p. 120. <<

[41] Heitz, *Bibl.* 137, vol. 59, 1925, núm. 14 (reproducido parcialmente por L. Freund, *Bibl.* 100, col. 645 y en nuestra fig. 84). *Amor Carnalis* se representa como una mujer desnuda, alada y vendados los ojos, provista de arco y flechas y con un tarro de perfume a sus pies. Junto a ella pueden verse una calavera, una espada y las fauces del infierno, con la inscripción «*Finis amoris*». S. Gregorio, S. Jerónimo, S. Agustín (dos veces), Aristóteles, «Philosophus» [¿Platón?], S. Bernardo, S. Ambrosio, Moisés y la «Experiencia Jurisconsultorum», previenen contra ella, de la misma forma que lo hace el autor al decir: «*Dein salb ist falsch und ungerecht, das klag ich armer knecht*». La inscripción principal dice:

Die lieb ist nacket und plint und plos.

Des kumbt manger man von treu [debería decir *iret*] wegen in der helle schos.

Sie hat zween flugel die sein unstill.

Sie ist zu allen zeitten wo sie will.

Sie kann salben und verwunden,

Wo sie woll zu stunden.

Ire wort sind listig und behend.

Gar pitter ist der snoden lieb end. <<

[42] Cod. Casanatensis 1404, fol. 2 v, ilus. en F. Saxl, *Bibl.* 295, lám. XXVI, fig. 45:

Amor mundanus cernit omnia lumine ceco.

Disce, quid sit amor. Amor est insania mentis,

Dulce malum, mala dulcedo gratissimus error.

L. G. Gyraldus, *Bibl.* 127, vol. I, col. 409, cita un pequeño pareado medieval del estilo de los del *Fulgentius Metaforalis* de John Ridewall:

Caecus et alatus,

Nudus, puer et pharetratus. <<

[43] A veces la locura del amor, simbolizada por la venda, es expresada incluso de forma más directa, como p. ej. en la imagen del *Amor fatuus* de John Ridewall, ilus. en H. Liebeschütz, *Bibl.* 194, p. 53, lám. XI, fig. 15. Es la «*imago pueri nudi, in cuius capite erat scriptum "Ego sum ignorans el nichil scio"*». Lleva una espada y una antorcha; un rollo sobre su frente dice: «*Qui me diligit, insipiens est*». <<

[44] V. Nannucci, *Bibl.* 227, vol. I, p. 365:

Se Amor, da cui procede bene e male,

Fusse visibil cosa per natura,

Sarebbe senza fallo appunto tale

Com'el si mostra nella dipintura:

Garzone col turcassio alla cintura,

Saettando, cieco, nudo e ricco d'ale.

Dall'ale sembra angelica figura,

Ma chi l'assaggia, egli è guerrier mortale,

Che spoglia i cor de libertà regnante.

E fascia gli occhi della providenza

Saettando disianza perigliosa…

Véase también *ídem*, V. Nannucci, *ibídem*, p. 367: «*Amore accieca il cor più cognoscente*». <<

[45] V. Nannucci, *ibídem*, p. 366. <<

[46] Incluso Petrarca se ha referido a Cupido como *Caecus deus*, pero solo al describir la desastrosa relación de Sofonisba con Masinissa y Sifax: *Africa*, V, línea 119, *Bibl.* 263, p. 106. <<

[47] Petrus Berchorius, *Bibl.* 27, bajo «Cecus, Cecitas»: «*Nota quod cecitas est privatio visus, unde cecitas dicit mihi proprie aliquid*

negativum et nihil positivum... Nota igitur generaliter per cecum intelligitur peccator». <<

[48] Según la tradición clásica Homero fue privado de la vista (así como Stesikoros) por haber «difamado» a Helena de Troya (véase p. ej. Platón, *Fedro*, 243 a). Solo en Suidas, *Lexikon* (*Bibl.* 330, vol. III, p. 252) se volvió a reinterpretar esto en un sentido positivo. La ceguera de la Justicia ha sido tratada de forma definitiva por E. von Mueller, *Bibl.* 225, y parece que esta idea está basada en una alegoría «egipcia» transmitida por Plutarco y Diodoro Sículo, en la cual se mostraba al juez mayor sin ojos para ilustrar su imparcialidad, mientras que sus colegas no tenían manos con las que poder recibir regalos como soborno. Este discutible concepto no pareció atractivo a la antigüedad clásica que, por el contrario, imaginaba a la Justicia con penetrantes y amedrantadores ojos (A. Gellius, *Noctes Atticae*, XIV, 4). La concepción «egipcia» no salió a luz hasta ser redescubierta por los humanistas del siglo XVI. La Justicia con los ojos vendados aparece por primera vez hacia 1530: en el *Narrenschiff* de Sebastián Brant (1494, traducción latina 1497) el loco venda todavía los ojos de la Justicia para derrotar sus rectas intenciones. En la *Iconología* de Cesare Ripa, «Giustizia» es la única personificación en la que los *«occhi bendati»* portan una implicación positiva —a diferencia de «Ambitione», «Cupido», «Cupidita», «Errore», «Favore», «Ira», «lgnoranza» e «Impelo»— pero incluso aquí el motivo está limitado a las representaciones de la Justicia del Mundo, mientras que la Justicia Divina tiene *«occhi miri»*, por lo cual en algunas publicaciones posteriores que tratan del *«utrumque ius»* se ve a la Justicia con dos cabezas, una ciega y la otra vidente. <<

[49] Véase G. Schwarzenski, *Bibl.* 333, lám. XIII. <<

[49a] Véanse las observaciones pertinentes en H. R. Patch, *Bibl.* 254, p. 176 ss. Hasta qué punto la idea de la venda era ajena a la

antigüedad clásica, se observa en el hecho de que Apuleyo llamara a la Fortuna Ciega «*exoculata*» (*Metam.*, VII, 2). <<

[50] Berlín, Staatsbibl., cod. theol. lat. fol. 192, ilus. en Adolph Goldschmidt, *Bibl.* 118, vol. II, lám. 107. El tipo del que esta figura vendada puede haber derivado se refleja en una miniatura de Verdun, Bibl. de la Ville, ms., I, fol. 17 (nuestra fig. 77) que muestra a la Noche — también como un busto en un marco redondo y colocado de forma análoga dentro de la composición general— cubriendo su cara con un velo. Las características habituales de la Noche en el arte medieval son un velo oscuro, colores oscuros y un halo o mandorla oscura. Pero en una arquivolta de la Catedral de Chartres está caracterizada como una persona ciega por el hecho de que el Día la lleva de la mano, y por su bien subrayada expresión facial (E. Houvet, *Bibl.* 149, vol. II, lám. 22, nuestra fig. 80). Esto ilustra el espíritu clasicista que se observa a menudo en la escultura francesa de esta época. <<

[51] Véase en especial P. Weber, *Bibl.* 388, pp. 70, 74, 76, 90, 112. Nuestra fig. 79 ilustra un tipo especialmente interesante de Verdun, *Bibl.* de la Ville, ms. 119. Los dos manuscritos de Verdun me fueron indicados por el Dr. Hans Swarzenski, al cual tengo que agradecer también la autorización para reproducir sus fotografías. <<

[52] E. Houvet, *Bibl.* 149, vol. I, lám. 86. <<

[53] *Lamentaciones*, V, 16, 17. La ceguera de la Sinagoga se expresa por un velo o paño, como sucede en una miniatura del Antiphonarium de San Pedro (G. Swarzenski, *Bibl.* 334, p. 112, lám. CI, fig. 341). En esta miniatura es evidente la reminiscencia de los versículos de Jeremías por el hecho de que la mano de la figura está colocada sobre el corazón. <<

[53a] Clm. 8201, fechado en 1415, ilus. en P. Weber, *Bibl.* 388, p. 66. La Sinagoga lleva también el sombrero judío que se había

añadido a sus atributos en relación con la ola creciente de antisemitismo, y la figura de la Muerte, citada en p. 77, núm. 25, ha sido sustituida por un esqueleto. <<

[54] El relieve de París está ilus. en Viollet-le-Duc, *Bibl.* 377, vol. VIII, 1866, p. 158, fig. 20. Sobre Amiens véase Georges Durand, *Bibl.* 79, lám. XXXVIII, 4. Sobre Reims: P. Vitry, *Bibl.* 383, vol. I, lám. LXXXVI. <<

[55] *Ricardo II*. 1, 3. Shakespeare utiliza la palabra «Blindfold» solo en este pasaje y en *Venus y Adonis*, 1, 554 («ciega furia»). Cupido aparte de la famosa frase «el joven ciego del arco» en *Romeo y Julieta*, II, 4, es llamado ciego en *Mucho Ruido y para nada*, 1, 1; *El Rey Lear*, IV, 6; *Los Hidalgos de Verona*, IV, 4 («ciego Dios»); *La Tempestad*, IV, 1 («ciego joven»); *Soneto* CXXXVII («ciego y loco amor»); y *El Sueño de una Noche de Verano*, I, 1 (véase p. 123, núm. 74). «La Ciega Fortuna» aparece en *El Mercader de Venecia*, II, 1, y *Coriolano*, IV, 6. «Ciega encubridora Noche» en *El Rapto de Lucrecia*, línea 675. <<

[56] Véase J. B. Carter, *Bibl.* 57, p. 38, y más especialmente H. R. Patch, *Bibl.* 255, pp. 191 ss. En cuanto a las ilustraciones véase *idem. Bibl.* 254, especialmente pp. 12 y 44, láms. 3, 4, 9. Véase también A. Doren, *Bibl.* 77. La expresión «*caeca Mors*» no parece encontrarse en escritos clásicos. <<

[57] Se consideraba además que Cupido emanaba la muerte en un sentido espiritual. El grabado de Ridewall de *Amor Fatuus*, mencionado en la p. 151, nota 42, lleva la leyenda «*Mors de me crescit*». <<

[58] Sobre este poema y sus ilustraciones véase A. de Laborde, *Bibl.* 177, porque en este ciclo ilustrativo se hace cabalgar a la Muerte sobre un «*boeuf chevauchant moult lent*», para citar un pasaje de hacia 1340. Véase también P. de Keyser (que desgraciadamente no conoce el estudio de Laborde), *Bibl.* 163, especialmente pp. 57 ss. Las ilustraciones del poema de Michaut pa-

recen explicar no solo varios cuadros e imágenes aisladas de la muerte cabalgando sobre un buey, sino también el hecho de que el Carro de la Muerte, en representaciones de los Trionfi de Petrarca sea casi invariablemente arrastrado por dos bueyes negros. Este motivo no se menciona en el texto de Petrarca, pero había llegado a ser tan popular que Ripa, bajo «Carro della Morte», no duda en atribuirlo al poeta mismo, como hace con el reloj de arena y las muletas del Tiempo. <<

[59] A. von Oechelhäuser, *Bibl.* 232. Los manuscritos ilustrados que han llegado a nosotros, son todos del siglo XIV o posteriores, pero no es arriesgado suponer que sus grabados reflejan modelos creados cuando se escribió el poema, o sea hacia 1215. Una divertida combinación de la «Venus Ciega» alemana con el «Cupido Ciego» internacional se encuentra en *Tricinia. Kurtzweilige teutsche Lieder zu dreyen Stimmen, nach Art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen*, Nuremberg, 1576:

Venus, du und dein Kind,
seid alle beide blind
und pflegt auch zu verblenden.

(citado en A. Schering, *Bibl.* 302, núm. 139; debo esta referencia a Mr. Oliver Strunk). <<

[60] El grabado en madera del *Amor Carnalis* (véase p. 151, nota 41). Luego aduciremos algunas otras figuras desnudas pero no ciegas que aparecen en el siglo XV en representaciones de un carácter similar. <<

[61] Un ejemplo del siglo XIV, en París, *Bibl.* Nat. ms. fr. 373, fol. 207, con Cupido entronizado y las Tres Gracias con ropajes de la época, es ilus. en A. Warburg, *Bibl.* 387, vol. II, lám. LXIV, fig. 113, y nuestra fig. 86 (francesa, siglo xiv). Un ejemplar posterior (influenciado ya posiblemente por representaciones italianas como la del cod. Vat. Reg. 1290, ilus. *ibídem*, fig. 112 y en H. Liebeschütz, *Bibl.* 194, lám. XVIII, fig. 28) se encuentra en el

manuscrito flamenco de Copenhague, Thott 399, fol. 9 v. (nuestra fig. 87) que sirvió de modelo para las ediciones impresas de la versión francesa de la *Metamorphosis Ovidiana* de Berchorius (véase M. D. Henkel, *Bibl.* 142, 1922); aquí las Gracias están desnudas y Cupido flota en el aire, pero es un joven y no un niño, y está elegantemente vestido a pesar de la venda de sus ojos. <<

[62] Probado por un manuscrito del *Bestiaire d'Amour* de Richard de Fournival que se conserva en la Biblioteca J. P. Morgan, y que me fue indicado por *Miss* Helen Franc (M. 459, del norte italiano, primera mitad del XIV). En el fol. 28, V, donde el Cupido vendado dispara una flecha al amante, está desnudo como sucede con la «Minne» de nuestra fig. 85, procedente de *Der Wälsche Gast* (véase por el contrario nuestra fig. 73 del *Roman de la Rose*). En la página opuesta, fol. 29, donde reconcilia al amante con su dama, se le ve a caballo y con ropajes cortesanos. <<

[63] Véase especialmente el famoso fresco de Francesco Traini en el Camposanto de Pisa, pero también ejemplos tan tempranos como Mors en el Misal de Leofric, ilus. en John O. Westwood, *Bibl.* 396, lám. 33, casi literalmente idéntica al de Londres, Brit. Mus., ms. Cott. Tib. c. VI, fol. 6 v. <<

[64] Una buena ilustración en I. B. Supino, *Bibl.* 331, lám. LI. <<

[65] Tabla florentina de cassone, ilus. en Prince d'Essling y E. Müntz, *Bibl.* 87, p. I, texto p. 115. También un fresco del norte de Italia en el Louvre, ilus. en R. van Marle, *Bibl.* 210, vol. II, 1932, fig. 483, que muestra a Venus y algunas de sus grandes víctimas (Sansón, Aquiles, París, Troilo, Tristán y Lancelote). Acompañan a Venus dos pequeños Cupidos con garras en lugar de pies, y toda la composición recuerda el llamado *Planetenkinderbilder*. <<

[66] Prince d'Essling y E. Müntz, *Bibl*. 87, p. 212, una ilustración mejor en E. von Birk, *Bibl*. 35, lám. VIII, después de la p. 248. También se encuentra un Cupido Ciego con la cadena de corazones, pero no con garras de grifo en un tapiz francés del siglo XVI que representa al Amor Profano (París, Musée des Arts Décoratifs). <<

[67] Los murales de Sabbionara fueron publicados por A. Morassi, *Bibl*. 221, y por J. Weingartner, *Bibl*. 393. Nuestra fig. 91 ha sido reproducida de una fotografía amablemente cedida por el señor G. Gerola, R. Soprintendente delle Belle Arti per la Venezia Tridentina, a quien deseo dar mis más sinceras gracias. La cabeza de Cupido está destruida, pero la presencia de Ja banda ondulante, así como el ambiente más bien pesimista de todo el ciclo corrobora la suposición de Weingartner de que la figura estaba originalmente vendada. Tanto Morassi como Weingartner no llegan a relacionar este «*pargolo antico transmutato a metà in fiera dalla torbida conscienza medioevale*» con la figura de Assisi y sus derivados por una parte, y con Ja alegoría de Francesco Barberino por Ja otra. Se ha publicado un dibujo basado en el mural de Sabbionara (¡Cupido con pies humanos!), ha sido publicado por J. P. Richter, *Bibl*. 280, lám. 9, pero se ha probado que no era auténtico (véase G. B. Cervellini, *Bibl*. 64, y H. Beenken, *Bibl*. 23). <<

[68] Los *Documenti d'Amore*, impresos en 1640, se conservan en el cod. Vat. Barb. XLVI, 18 (ahora 4076 comúnmente citado como A), y el cod. Vat. Barb. XLVI, 19 (ahora 4077, generalmente citado como B). Ambos fueron descritos y publicados en parte por F. Egidi en *Bibl*. 81. El texto completo fue editado por F. Egidi, *Bibl*. 20; véase también A. Thomas, *Bibl*. 341. Nuestra fig. 90 (*Bibl*. 81, lám. frente a p. 8, grabado correspondiente a B, ilus. *ibídem*, p. 8) pertenece al texto *Bibl*. 20, vol. III, p. 407 ss. Una composición casi idéntica sirve de frontispicio a ambos manuscritos (*Bibl*. 81, lám. frente a p. 4 y p. 4; texto *Bibl*. 20, vol.

I, p. 14 ss.). Además la misma figura de Cupido, pero de busto y sin el caballo, aparece: 1) A, fol. 90 (*Bibl.* 81, p. 83) y B, fol. 79 (*ibídem*. p. 82), que muestra a Cupido echando rosas a la Inocencia; 2) A, fol. 98, v. y, B, fol. 87, v. (ambos *ibídem*, p. 86, los títulos están rectificados aquí), que muestra a Cupido sobre «Solicitudo», «Perseverantia», «Ventas» y «Fortitudo», y cerrando un libro que incluso «Aetemitas» no puede cerrar espontáneamente; 3) A, fol. 98, v. y B. fol. 87, v. (ambos *ibídem*, p. 89); Cupido destrozado por la Muerte, que ha matado a la Donna. Merecería la pena investigar hasta qué punto Barberino, muy leído incluso durante el Renacimiento (véase p. ej. Mario Equicola, I, 5, *Bibl.* 84, fol. II, v. ss.; Ripa, bajo «Eternità») influyó en los *Trionfi* de Petrarca. <<

[69] F. Egidi. *Bibl.* 20. vol. I, pp. 9 ss. El amor ilícito es definido según Isidoro (p. 149. nota 311 como: *«uno furore inordinato...»*. <<

[70] F. Egidi, *ibídem*, vol. III, pp. 409 ss. El *«Io nol fo ciecho»* se anticipa claramente al *«Cieco non già*… de Petrarca. Las explicaciones del comentario latino de Barberino a su frontispicio (*ibídem*, vol. I, pp. 9 ss.) son aun más audaces que las del poema italiano; los tres dardos de Cupido simbolizan a la Trinidad, el hecho de que el caballo tenga que llevar el carcaj significa que el hombre tiene que aportar los medios a través de los cuales su corazón y sus obras pueden unirse con Dios (*ibídem*, vol. 1, p. 20), etc. <<

[70a] El profesor B. L. Ullman hizo la atractiva sugerencia de que el curioso motivo de un Cupido desnudo e infantil montado sobre un caballo podría derivar de grupos clásicos que mostraban a Eros sobre un centauro (véase p. ej. Clarac, *Bibl.* 66, vol. II. lám. 150, núm. 181). Una prueba de que este tipo era habitual en la Edad Media lo evidencia la existencia de *aquamani-*

lia del siglo XIII como el que publican O. von Falke y E. Meyer, *Bibl*. 88 a, lám. 120, núm. 273. <<

[71] Boccaccio, *Genealogia Deorum*, IX, 4: «*Franciscus de Barbarino non postponendus homo in quibusdam suis poematibus vulgaribus huic* [es decir, Cupidini] *oculos fascea velat et griphis pedes attribuit, atque cingulo cordium pleno circundat*» (utilizado por Giov. Paolo Lomazzo, VII, 10, *Bibl*. 199, p. 570). La relación entre la descripción de Boccaccio, el texto de Barberino, y la figura de Asís fue observada por primera vez por H. Tode, *Bibl*. 339, p. 87, quien señaló acertadamente que la alegoría de Barberino difería a la vez de la paráfrasis de Boccaccio como de la figura de Asís, pero supuso la existencia de otra invención de Barberino ahora perdida. Egidi, *Bibl*. 81, p. 14, afirma equivocadamente que la invención de Barberino había sido «imitada» en el mural de Asís, sin mencionar a Boccaccio. Thomas, *Bibl*. 341, p. 74, no menciona la figura de Asís, pero señala la discrepancia entre Barberino y Boccaccio, al que acusa de haber leído superficialmente al primero. Supino, *Bibl*. 331, pp. 97 ss., no adopta una postura definida. Nuestra tesis de una alegoría original de significado desfavorable, invertida intencionadamente por Barberino, es apoyada por el mismo Barberino, por el mural de Sabbionara, desconocido para los autores anteriores, y finalmente por el hecho de que la misma descripción que Boccaccio hace de Cupido (véase antes) menciona también las garras de grifo. La confusión de Boccaccio de la alegoría de Barberino con la figura de Asís, es mucho más comprensible si se tiene en cuenta que las dos concepciones tienen mucho en común desde un punto de vista puramente visual; además el recuerdo que Boccaccio tenía de los escritos de Barberino parece haber sido algo vago (véase el pasaje citado en esta nota, y la aseveración de la *Genealogia Deorum*, XV, citada por A. Thomas, *Bibl*. 341, p. 35). <<

[72] Petrarca, *Bibl*. 262, fol. 184: «*Cieco, com'alcuni il dissero el il vulgo de' moderni pittori il dipinge*». <<

[73] Es instructivo comparar las ilustraciones de los *Emblemata* siguientes: CV (*Potentissimus affectus Amor*), CVI (*Potentia Amoris*), CVII (*Vis Amoris*), CX (*Anteros, Amor Virtutis, alium Cupidinem superans*), CXIII (*In statuam Amoris*), CLIV (*De Morte et Amore*), y CLV (*In formosam fato praereptam*). Los *Emblemata* CV, CVI y CVII no requieren explicación, en cuanto al contenido de los otros véanse los siguientes epígrafes.

Es característico que la indiferencia hacia la corrección iconográfica se introduzca en la edición de Lyon de 1551, cuyos grabados en madera —generalmente atribuidos a Bernard Salmon— son muy superiores a los anteriores en calidad artística. <<

	EMBL. CV (ceguera opcional, pero preferible)	EMBL. CVI (ceguera opcional, pero preferible)	EMBL. CVII (ceguera opcional, pero preferible)	EMBL. CXIII (ceguera opcional)	EMBL. CX (ceguera de Cupido necesaria)	EMBL. CLIV (ceguera de ambas figuras necesaria)	EMBL. CLV (ceguera de ambas figuras necesaria)
Steyner 1531	fol. A4, v Ciego	fol. D8 Ciego	fol. D7 Ciego	fol. E7, v Ciego	fol. E1, v Ciego	fol. D3, v Ambos ciegos	
Wechel 1534	p. 11 Ciego	p. 80 Vidente	p. 77 Vidente	p. 102 Vidente	p. 86 Ciego	p. 69 Cupido ciego, Muerte vidente.	p. 70 Cupido ciego, Muerte vidente.
Lyon 1551	p. 115 Vidente	p. 116 Vidente	p. 117 Vidente	p. 123 Vidente	p. 120 Vidente	p. 167 Ambas figuras videntes.	p. 168 Ambas figuras videntes.
Lyon 1608 (igual que todas las ediciones posteriores a 1574).	p. 476 Vidente	p. 481 Vidente	p. 476 Vidente	p. 512 Vidente	p. 499 Vidente	p. 713 y ss. Ambas figuras videntes (grabados en mader correspondientes a Embl. CLIV y CLV cambiados).	p. 713 y ss. Ambas figuras videntes.

[74] Véanse los ejemplos aducidos en el comentario a Alciati de Claude Mignault, referido al *Emblemata*, CXIII, *Bibl.* 5, pp. 512 ss.) y en Natalis Comes (Natale Conti), *Mythologiae*, IV, 13 (*Bibl.* 67, pp. 403 ss.). Baste presentar dos ejemplos que son interesantes por sus autores. Uno es un pequeño poema atribuido a Enea Silvio Piccolomini explicando un grabado alemán del siglo XV (Heitz, *Bibl.* 137, vol. 44, 1916, núm. 13):

…Pingitur et nudus nullum servare pudorem,

Et meminit simplex et manifestus amans.

Pingitur et cecus, quia non bene cernit honestum

Nec scit, quo virtus, quo ferat error amans;

Vel quia, que peccet credit secreta latere,

Cuncta nec in sese lumina versa videt…

El otro es la descripción del Amor de Helena en *El Sueño de una Noche de Verano,* I, 1, cuyo contenido es todavía idéntico al de las antiguas «moralizaciones» a pesar de que su espíritu es «dulcemente triste» y sentimental, en lugar de despreciativo y racionalista:

Things base and vite, holding no quanlity

Love can transpose to form and dignity.

Love looks not with the eyes, but with the mind;

And therefere is wing'd Cupid painted blind.

Nor hath love's mind of any judgement taste;

Wings and no eyes figure unheedy haste:

And therefore is Love said to be a child,

Because in choice he is so oft beguil'd…

Las cosas bajas y viles, sin valor

Puede el amor transformarlas en forma y dignidad

No mira el amor con los ojos, sino con la mente;

Aunque al alado Cupido pinten ciego.

Ni tenga la mente del amor afición al juicio;

Las alas y no los ojos significan desatenta prisa:

Por eso dícese del amor que es un niño

Porque es tan fácilmente engañado en su elección… <<

[75] Alciati, *Emblemata,* CXIII:

Si caecus, vittamque gerit, quid taenia caeco

Utilis est? Ideo num minus ille videt? <<

[75a] Otho Venius, *Bibl.* 370, p. 157. El grabado está basado en Ovidio: «*Et cum fortuna statque caditque fides*» (*Ex Ponto Epistolae*, II, 3, 10) y en un pasaje pseudo-ciceroniano que dice: «*Non solum ipsa fortuna caeca est, sed etiam plerumque caecos efficit quos complexa est, adeo ut spernant amores veteres ac indulgent novis*». La cuarteta que le acompaña dice:

Benda gl'occhi al Amor Fortuna cieca,

E mobile lo tien sul globo tondo,

E miracol non è s'ei cade al fondo,

Poiche l'un cieco l'altro cieco accieca. <<

[75b] Véase p. ej. Achilles Bocchius (Achille Bocchi), *Bibl.* 37,1, symb. XII, pp. 28 s., titulado «*Cupidini caeco puello haud credito*». <<

[76] La primera versión está tratada en el *Emblemata* CLIV de Alciati, la segunda *ibídem* CLV. El grabado en madera que pertenecía originalmente a CLIV, pero usado erróneamente por el CLV en las ediciones posteriores, es evidentemente inspiración para un cuadro perdido de Matthew Bril, conocido por un grabado anónimo (ilus. en Antón Mayer, *Bibl.* 212, lám. III, nuestra fig. 104), cuyo tema puede ser descrito apropiadamente con el dístico de Alciati:

Cur puerum, Mors, ausa dolis es carpere Amorem?

Tela tua ul laceret, dum propria esse putat.

Es una fina distinción que en el caso del Emblema CLIV, supuestamente compuesto con ocasión de una gran peste, el cambio ocurra por accidente, mientras que en el caso del Emblema CLV, que lamenta la muerte de una bella joven, la muerte efectúa el cambio con una maldad preconcebida. Según Claude Mignault, el motivo como tal fue tomado de un poema de «Johannes Marius Belga» que puede identificarse con el reproducido

en J. Stecher, *Bibl.* 190, vol. III, 1885, pp. 39 ss. Sin embargo, este poema, el primero de *Trois Contes intitulez de Cupido et Atropos*, es a su vez una traducción de un original italiano de Seraphin Ciminelli dall'Aquila, y en ambos poemas el cambio de las flechas sucede cuando Cupido y la Muerte han bebido demasiado en una taberna. Todo el caso ilustra la complicada interrelación de ideas nórdicas e italianas, medievales y clásicas en el arte y la poesía del Renacimiento. <<

[76a] Véase p. ej. Natalis Comes, *Bibl.* 67, con una larga discusión sobre amor «bueno» y «malo», uno ciego y el otro vidente; Giuseppe Betussi, *Il Raverta*, reproducido en G. Zonta, *Bibl.* 413, p. 31; o León Hebreo, *Dialoghi d'Amore, Bibl.* 192, p. 136, con moralización en el mejor estilo «mitográfico». <<

[77] Mario Equicola, II, 4, *Bibl.* 84, fol. 67: «De cecità nulla mentione si fa, et il proverbio è "amore nasce del vedere". Platone, Alessandro Aphrodiseo et Propertio, quali distintamenta della pittura d'Amore parlarlo, velo non gli danno, nè cieco il fanno. Se Virgilio et Catullo cieco amor nominano, intendono latente et occulto. Se Platone nelle leggi aferma l'amante circa la cosa amata inciecarsi, è che li amanti giudicano bello quello gli piace». (Véase también V. Cartari, *Bibl.* 56, p. 246). <<

[78] Los ejemplos son muy numerosos. Baste presentar un grabado atribuido a Correggio, ilus. A. Venturi, *Bibl.* 372, lám. 175; Achilles Bocchius, *Bibl.* 37, III, symb. LXXV, p. 110; Cartari, *Bibl.* 56, p. 250 (tanto más interesante en cuanto que Cupido, que triunfa sobre los humanos, *ibídem*, p, 247, es ciego). El tema es clásico, un bello ejemplo aparece en *Bibl.* 151, p. 709. <<

[79] El castigo de Cupido es un motivo favorito del arte y la literatura helenísticos. Véase O. Jahn, *Bibl.* 152, pp. 153 ss. (para epigramas véase *Antholog. Graeca, Bibl.* 10, vol. V, p. 272 ss., notas 195-199). Pero aquí el castigo se aplica como represalia, es decir por los que habían tenido que sufrir por el amor, p. ej. por

Psique, por el artista que había creado la imagen del Cupido encadenado (esto es, desde luego, una broma de los epigramáticos), o por heroínas vengativas, como sucede en el poema de Ausonio, *Amor cruciatus*. (Véase A. Warburg, *Bibl.* 387, vol. I, pp. 183-359). Aparentemente hasta que Petrarca utilizó el motivo en su *Triumphus Pudiciliae* (versos 94 ss.) el Cupido Encadenado no llegó a convertirse en un símbolo de Castidad. Debe tenerse en cuenta que incluso el poema de Ausonio, que fue ilustrado frecuentemente en el Quattrocento (véase A. Warburg, *l. c.*), ha sido interpretado por Boccaccio de la forma siguiente (*Genealogia Deorum*, IX, 4): «*Eum* [es decir, Cupidinem] *cruci affixum si sapimus, documentum est quod quidem sequimur, quotiens animo in vires revocato laudabili exercitio mollitiem superamus nostram et apertis oculis perspectamus quo trahebamur ignabia*». <<

[79a] Véase E. Panofski, *Bibl.* 242, ilustraciones renacentistas y barrocas de Anteros en el sentido clásico genuino, es decir, como personificación del Amor Mutuo, se encuentran p. ej. en V. Cartari, *Bibl.* 56, p. 242; en las pinturas del ángulo de la Gallería Farnese, por Annibale Carracci, *Bibl.* 242, fig. 2; y en los *Amorum Emblemata* de Otho van Veen, *Bibl.* 370, p. 11 (véanse también pp. 9, 15, 17). Como personificación de la Virtud venciendo al amor sensual aparece en la pintura de Guido Reni en Pisa (*Bibl.* 242, figs. 4 y 5) y en los grabados en madera que ilustran el Emblema CX de Alciati; en cuanto a estos últimos véase p. 122, núm. 73 y fig. 100. El duelo mismo entre Eros y Anteros (del tipo de la *Psychomacchia*) con Eros sin venda, se encuentra en un fresco del Palazzo Zuccari en Roma (W. Körte, *Bibl.* 171, pp. 24 s. y lám. 27, 18 A) y en varios cuadros barrocos (p. ej. Giov. Baglione, ilus. en H. Voss, *Bibl.* 384, p. 127). En el arte clásico la rivalidad entre Eros y Anteros parece haber sido representada no solo como una esforzada lucha (*Bibl.* 242), o como una carrera de antorchas, sino también de otros modos como: dos Cupidos presidiendo una lucha de gallos (p. ej. el Pixis rojo,

ilus. en C. E. Morgan, *Bibl.* 224 a; sarcófago del Louvre, nuestra fig. 98; el sarcófago de Faetón, C. Robert, *Bibl.* 287, vol. III, 3, lám. CXV, fig. 350 b); dos Cupidos jugando al juego del *astragaloi* (p. ej. C. Robert, *ibídem*, fig. 350 a); dos Cupidos en una competición de pesca con caña (p. ej. *Museo Borbónico*. XI, 1835, lám. LVI, anotado por W. Helbig, *Bibl.* 140, núm. 820, nuestra fig. 97). Un mosaico de Antioquía, recientemente descubierto (R. Stillwell, *Bibl.* 326 a, lám. 48, núm. 64, p. 189, nuestra fig. 99) muestra toda una colección de estos motivos combinados con otros de estilo puramente decorativo: dos Cupidos dirigiendo una lucha de gallos, un Cupido (que es una combinación de los dos vistos en Helbig, núm. 820) pescando, un Cupido de pie, uno dormido, y un viejo metiendo a un Cupido en una jaula donde ya hay otro Cupido, una copia bastante literal de Helbig, núm. 825 (ilus. en P. Herrmann, *Bibl.* 144, lám. 199 y Daremberg-Saglio, *Bibl.* 70, vol. I, 2, p. 1608). Acerca del famoso mural pompeyano conocido como el Castigo de Cupido, véase p. 223, nota 130. <<

[80] G. B. Fulgosus, *Bibl.* 108 (véase M. Equicola, I, 12, *Bibl.* 84, fol. 26 ss.). Una traducción francesa (París, 1581) se titula *Contramours*. Acerca de Petrus Hoedus, que en sus *Anterici* (*Bibl.* 131) compara a Anteros con Hipólito y José, véase M. Equicola, I, 15, fols. 31 s. <<

[81] Véase recientemente L. Strauch, *Bibl.* 327. En cuanto a los Cupidos pescando en el arte helenístico véase lo dicho anteriormente. <<

[82] Un Pére Capuchin, *Bibl.* 257, fol. 5, V, 6. El cuadro es explicado además por el pareado:

O sainct Amour, pesche mon coeur,

L'Amour mondain n'est q'un mocqueur

así como las tres estrofas acerca de cómo el Amor Profano pesca los corazones más «afeminados» mientras el Amor

Sagrado *«choisit les nobles et mieux naiz»* (véase también *ibídem*, pp. 59 s., donde se ilustra la Victoire d'Amour sobre el modelo del combate de Eros y Anteros, ya descrito: El Amor Sagrado ha vencido a Cupido Ciego que yace por tierra con sus armas rotas, y da la mano a una niña que personifica el alma). Los emblemas que contiene este pequeño volumen están en su mayor parte copiados de los *Amoris Divini Emblemata* de Otho Venius o Vaenius (van Veen), *Bibl.* 371, y Hermannus Hugo, *Pia Desiderio, Bibl.* 150, pero la competición de pesca no se encuentra en ninguno de los dos. Otra publicación característica del mismo género es la Schola Cordis de Benedictus Hafftenius, *Bibl.* 132. <<

[83] Achilles Bocchius, *Bibl.* 37, I, symb. XX, p. 44, titulado Platónico Cupidini. Aparecen otros Cupidos vendados, siempre con implicaciones desfavorables, en Bocchius, *ibídem*, I, symb. VII, p. 18; III, symb. LXX, p. 150; III, symb. LXXXIX. <<

[84] El cuadro está citado pero no ilustrado en J. G. Johnson, *Bibl.* 156, vol. III, 1913, núm. 738, y en M. I. Friedländer y J. Rosemberg, *Bibl.* 104, p. 68, núm. 204 q. <<

[1] Sobre el neoplatonismo florentino véase especialmente Arnaldo della Torre, *Bibl.* 360, y recientemente N. A. Robb, *Bibl.* 286 (con una bibliografía muy útil). Sobre Ficino en particular véase G. Saitta, *Bibl.* 293, y recientemente H. J. Hak, *Bibl.* 133; además E. Cassirer, *Bibl.* 59, *passim*. <<

[2] El Renacimiento tenía todavía que llegar a Platón a través de los escritos de sus seguidores, y hasta Leibniz no se hizo, ni siquiera se postuló una diferencia fundamental entre los elementos platónicos y neoplatónicos; véase R. Klibanski, *Bibl.* 165. Es interesante señalar que Ficino a los veintidós años ya había asimilado a Jamblico, Proclo, el Pseudo-Dionisio Areopagita y «Hermes Trismegistos», mientras que Platón solo «*winkte hem van verre*» (H. J. Hak, *Bibl.* 133, p. 18). <<

[3] Véase E. R. Goodenough, *Bibl.* 120. <<

[4] Véase la carta de Ficino al arzobispo Giovanni Niccolini, citada por H. J. Hak, *Bibl.* 133, p. 63. <<

[5] El resumen siguiente, superficial, del sistema ficiniano, intenta desde luego destacar solo aquellos conceptos que resulten importantes para el propósito de este estudio. <<

[6] Ficino, *Dialogus inter Deum et animam theologus. Bibl.* 90, p. 610 (traducido en E. Cassirer, *Bibl.* 59, p. 201): «*Coelum et terram ego impleo et penetro et contineo. Impleo, non impleor, quia ipsa sum plenitudo. Penetro, non penetror, quia ipsa sum penetrandi potestas. Contineo, non contineor, quia ipsa sum continendi facultas*». <<

[7] Ficino, *Theolog. Platon.*, X, 7, *Bibl.* 90, p. 234: «…divinus influxus, ex Deo manas, per coelos penetrans, descendens per elemento, in inferiorem materiam desinens…». <<

[8] Ficino, *ibídem*, IX, 4, p. 211 (citado por E. Cassirer, *Bibl.* 59, p. 141). <<

[9] Sobre la relación de Saturno con *mens* y contemplación, y la de Júpiter con *animatio* y la vida activa, véase E. Panofski y F. Saxl, *Bibl.* 253. Una de las exposiciones más sucintas y claras de esta doctrina se encuentra en el comentario de Pico della Mirándola a Benivieni, *Bibl.* 267, I, 7, fols. 10 y II, 17, fol. 30, V. Incluso la castración de Urano por Saturno podía ser interpretada como una expresión simbólica del hecho de que el Uno (Dios), después de haber producido la Mente Cósmica, dejó de procrear, mientras que la castración de Saturno por Júpiter tenía que ser eliminada: Júpiter solo lo ata, lo que significa que la *mens* es inmóvil (contemplativa), la *anima-ratio*, sin embargo, *mobilis per se* (activa). Para ulterior información sobre el Comentario de Pico a Benivieni véase N. A. Robb, *Bibl.* 286, pp. 60 s., 297, 305 s. <<

[10] Ficino, *In Convivium Platonis Commentarium* (citado a partir de ahora como *Conv.*), II, 3, *Bibl.* 80, p. 1324. De esta definición se desprende que el Neoplatonismo ortodoxo tuvo que apoyar las objeciones de Plotino a la definición usual de la belleza puramente fenoménica como una relación armoniosa de las partes con el todo y de las partes entre sí, combinada con un color agradable; véase p. ej. Ficino, *Conv.* V, 3, *Bibl.* 90, p. 1335, o su comentario sobre Plotino en *Ennead*, I, 6, *Bibl.* 90, p. 1574, donde también se encomia la superioridad de la belleza visual sobre la acústica: «*pulchritudo est gratia quaedam quae magis est in his, quae videntur, quam quae audiuntur, magis etiam, quae cogitantur, neque est proportio*». Acerca del conflicto de la definición neoplatónica de la belleza y la definición «fenoménica» en las teorías de arte del siglo XVI véase E. Panofski, *Bibl.* 244, pp. 27 ss., 55 ss., 122 ss. Sobre la evaluación de la belleza acústica y visual véase p. 207, nota 69. <<

[11] Desde este punto de vista la línea divisoria entre la ciencia y la magia es tan imprecisa como la que hay entre el goce de la belleza terrena y la veneración de la bondad divina. Para Ficino

un uso intencionado de los poderes astrales, incluso la confección de talismanes astrológicos, es esencialmente idéntico al uso de las plantas en medicina, porque estas también deben sus propiedades a los cuerpos celestiales. <<

[12] Pico, I, 9, *Bibl*. 267, fols. 12 ss. y *passim*. <<

[13] Ficino, *Comentario a Plotino, Ennead.*, II, 4, *Bibl*. 90, pp. 1642 ss., especialmente los capítulos 7, 11, 13, 16. Los Comentarios de Ficino a Plotino han sido reimpresos en la edición de Oxford de Plotino por G. F. Creuzer, 1835. <<

[14] Ficino, Comentario a Dionisio Aréopagita, *Bibl*. 90, p. 1084: «*Materia neque malum est, neque proprium bonum, sed aliquid necessarium*». <<

[15] Ficino, *Comentario a Plotino, Ennead*, I, 8, *Bibl*. 90, pp. 1581 ss., especialmente los capítulos 8 («*Quomodo materia est causa mali*») y 10. <<

[16] Ficino, *Comentario a Plotino, Ennead.*, II, 4, capítulo 16, *Bibl*. 90, p. 1654. La materia es «*non simpliciter quasi nihilum, sed extrema ad primum ens oppositio... Proinde, cum acceptis bonis, id est formis, adhuc restet informis..., formarumque iacturae sit prona, merito adhuc dicitur esse malum*». <<

[17] Ficino, *Comentario a Plotino, Ennead*, I, 8, capítulo 8, *Bibl*. 90, p. 1587: «*Formae quidem sub coelo a coelestibus longe degenerant. Illinc* [léase *Illic*] *enim purae sunt et integrae et efficaces, passionis expertes, neque pugnaces. Hi* [léase *Hic*] *autem commixtione aliqua inquinatae mancae, inefficaces, innumeris subditae passionibus, et, siquid agunt, ad perniciem inter se pugnantes*». <<

[18] N. A. Robb, *Bibl*. 286, p. 66. <<

[19] Cristoforo Landino, *Bibl*. 179, fol. L3, V. Acerca de otros pasajes pertinentes véase más adelante. <<

[20] Los términos usados en este diagrama están tomados principalmente de Ficino, *Comentario a Plotino, Ennead.*, I, 1, *Bi-*

bl. 90, pp. 1549 ss., y *De Vita triplici*, III, 22, *Bibl.* 90, p. 564. <<

[21] Ficino, *Comentario a Plotino, Ennead.*, III, 2, *Bibl.* 90, p. 1619: «*Quomodo anima rationalis non subest fato, irrationalis verso subest*». Véase también pp. 1673 ss. <<

[22] Ficino, *Theolog. Platon.*, VIII, 16, *Bibl.* 90, p. 200, citado por E. Cassirer, *Bibl.* 59, p. 74. <<

[23] Ficino, *In Platonis Alcibiadem Epitome, Bibl.* 90, p. 133: «*Est autem homo anima rationalis, mentis particeps, corpore utens*». <<

[24] Ficino, *Theolog. Platon.*, III, 2, *Bibl.* 90, p. 119, donde se llama al alma humana «*essentia tertia et media*». <<

[25] Véase N. A. Robb, *Bibl.* 286, pp. 67 ss.; H. J. Hak, *Bibl.* 133, pp. 93 ss.; E. Cassirer, *Bibl.* 59, pp. 68 ss. Sobre la famosa «*Oratio de hominis dignitate*» de Pico, donde este concepto se desarrolla de forma magnífica, véase especialmente E. Cassirer, *ibídem*, p. 90. <<

[26] Ficino, *Theolog. Platón.*, II, 2. <<

[27] Ficino, *Quaestiones quinque de mente, Bibl.* 90, p. 680. <<

[28] Ficino, carta citada en p. 263, nota 76. <<

[29] Véase p. ej. Landino, *Bibl.* 179, fol. A 5, V/A 6. El alma humana, precipitada en «*hanc ultimam faecem*», permanece aturdida por su caída hasta que recupera la memoria de su estado anterior, aunque fuera borroso. Este recuerdo es la causa de su «*ardor divinarum rerum*», que intenta satisfacer dentro de los límites de su existencia corpórea, pero solo después de la muerte podrá tener fin su nostalgia «*At vero cum iam omni mortalitate exuti fuerint animi nostri, et in simplicem quandam naturam reversi, tum demum diuturnam sitim dei cognoscendi non modo sedare, sed penitus extinguere licebit*». <<

[29a] Para los neoplatónicos florentinos era obvio relacionar la idea platónica de la preexistencia y la reencarnación con el dogma de la resurrección en el sentido cristiano. C. Tolnay, *Bi-*

bl. 355, aduce (p. 306, n. 1) un pasaje del Comentario de Ficino al *Fedón* de Platón: «*ubi videtur* [es decir, Platón] *mortuorum resurrectionem vaticinari*»; en el ejemplar de Princeton de las *Quaestiones Camaldulenses* de Landino, IV, fol. L6, V (donde Alberti expone la teoría platónica de la reencarnación) una mano de principios del siglo XVI ha añadido in margine: «*Opinio Platonis de resurrectione*». <<

[30] Landino, *Bibl*. 179, fol. A 5, V/A 6. Cuando el alma ha recuperado este «borroso recuerdo» de su preexistencia «*iustitiaque ac religione, veluti duabus alis suffulta, se in altum erigit, atque dei lucem, quoad animi acies contagione corporis hebetata patitur, non sine summa voluptate intuetur*» (véase también *ibídem*, fol. K 2, V/3, con una instructiva explicación de las «*duae alae*»: «*totidem virtutum genera, et aes, quae vitae actiones emendant, quas uno nomine iustitiam nuncupat, et eas, quibus in veri cognitionem ducimur, quas iure optimo religionem nominant*»…) Acerca del origen platónico de la interpretación de la justicia no como «una virtud particular unida a la Prudencia, la Fortaleza y la Templanza» sino como «esa potencia fundamental del alma que asigna a cada una de ellas su función particular», y sobre la importancia de esta concepción para el plan de la «Stanza della Segnatura», véase E. Wind, *Bibl*. 405. <<

[31] Landino, *Bibl*. 179, fol. A 5, V: «*Laudat igitur* [es decir, Virgilio] *eos qui diuturna investigatione varias disciplinas atque scientias excogitarunt... Sed ut ne alterum vitae genus inhonoratum relinqueret, et rectas actiones sic persequitur*:

Hic manus ob patriam pugnando vulnera passi,
Quique sacerdotes casti, dum vita manebat,
Quique pii vates et Phoebo digna locuti.

En el cuarto diálogo, fol. L 5, se encuentra un comentario similar al mismo pasaje (*Aen*. VI, 660 ss.). <<

[32] Landino, *Bibl.* 179, fol. C 2: «*Sorores enim sunt, sub eodem tecto habitant Maria atque Martha, amboe deo placent, Martha ut pascat, Maria ut pascatur... Quapropter haerebimus Marthae, ne humanitatis officium deseramus; multo tamen magis Mariae coniungemur, ut mens nostra Ambrosia Nectareque alatur*». En esencia esta afirmación reconciliadora apoya el argumento a favor de la *vita contemplativa*, fol. B 2: «*Vides igitur minime contemnendam esse vitam, quae in agendo versatur. Maxime enim naturam humanam contingit suaque industria suisque laboribus mortalium genus inter sese suavi vinculo colligat et, ut iustitiam et religionem colat, efficit. Verum, cum mens nostra (qua sola homines sumus) non mortali actione sed immortali cognitione perficiatur...: Quis non viderit speculationem esse longe anteponendam?*». <<

[33] Pico, II, 7, *Bibl.* 267, fol. 23. <<

[34] Ficino, *De vita triplici*, I, 6, *Bibl.* 90, p. 498. <<

[35] Véase p. ej. Pico, *ibídem*: «*Con questo viso vidde Moyse vidde Paolo, viddono molti altri eletti la faccia de Dio, et questo e quello che nostri Theologi* [es decir, los neoplatónicos] *chiamano la cognitione intellettuale, cognitione intuitiva*». <<

[36] Ficino, *Conv.* VII, 14 y 15, *Bibl.* 90, pp. 1361 ss.; véase el Comentario a Platón, *Phaedrus*, IV, ss., *ibídem*, pp. 1365 ss., y otros varios pasajes. <<

[37] Ficino, *Conv.* II, 8, *Bibl.* 90, p. 1327; véase B. Castiglione, *Il Cortigiano* donde se llama al amor «vital morte» (citado en N. A. Robb, *Bibl.* 286, p. 193). <<

[38] Ficino, *De Christian. Relig.*, XV, *Bibl.* 90, p. 29, y *Concordia Mosis et Platonis*, *ibid.*, pp. 866 ss. <<

[39] Acerca de la teoría platónica del amor véase especialmente E. Cassirer, *Bibl.* 59, pp. 138 ss.; H. J. Hak, *Bibl.* 133, pp. 93 ss.; N. A. Robb, *Bibl.* 286, pp. 75 ss. (sobre el Comentario de Ficino al Symposium) y pp. 112 ss. (sobre Benivieni y Pico). <<

[40] Carta de Ficino a Filippo (no Luca) Controni, *Bibl.* 90, p. 632 (véase E. Cassirer, *Bibl.* 59, p. 139): «*Mitto ad te amorem, quem promiseram. Mitto etiam religionem, ut agnoscas et amorem meum religiosum esse, et religionem amatoriam*». <<

[41] Ficino, *Conv.* II, 2, *Bibl.* 90, p. 1324: «*Quoniam si Deus ad se rapit mundum mundusque rapitur, unus quidem continuus attractus est a Deo incipiens, transiens in mundum, in Deum denique desinens, qui quasi circulo quodam in idem, unde manabit, iterum remeat. Circulus itaque unus el idem a Deo in mundum, a mundo in Deum, tribus nominibus nuncupatur: prout in Deo incipit el allicit, pulchriludo; prout in mundum transiens ipsum rapit, amor; prout in autorem remeans ipsi suum opus coniungit voluptas*». El verbo *allicit* sugiere la antigua derivación etimológica de κάλλος (belleza) de καλεῖν (llamar), que fue muy popular entre los neoplatónicos. <<

[42] Pico, II, 2, *Bibl.* 267, fol. 19, citado en p. 291, nota 184. <<

[43] Ficino, *Conv.*, I, 4, *Bibl.* 90, p. 1322: «*Amor sit fruendae pulchritudinis desiderium*». La traducción italiana de esta definición («Amore è desiderio di fruire la bellezza») se repite una y otra vez en todos los tratados y diálogos posteriores sobre el amor. <<

[44] Pico, II, 2, *Bibl.* 267, fol. 18, V. <<

[45] Ficino, *Conv.*, II, 7, *Bibl.* 90, p. 1326 («*De duobus amoris generibus ac de Duplici Venere*»), el *locus classicus* de la doctrina resumida en los párrafos siguientes. Véase también el Comentario a Plotino, *Ennead.* III, 5, pp. 1713 ss., especialmente los capítulos 2 y 3 («*Geminae Veneres*»), y el Comentario a Plotino, *Ennead.* I, 6, pp. 1574 ss., especialmente el cap. 4: «*Duplex pulchritudo est…*». <<

[46] Ficino, *Comm. in Enn.* I, 6, p. 1574. <<

[47] Acerca de la interpretación no ficiniana de Pico sobre las dos Venus véase p. 203, nota 51, continuación. <<

[48] Ficino, *Conv*. II, 7, *Bibl.* 90, p. 1327. Véase *ibíd*., VI, 7, p. 1344: «Sint igitur duae in anima Veneres: prima coelestis, secunda vero vulgaris. Amorem habeant ambae, coelestis ad divinam pulchritudinem cogitandam, vulgaris ad eandem in mundi materia generandam… immo vero utraque fertur ad pulchritudinem generandam, sed suo utraque modo». <<

[49] Una descripción detallada de las etapas por las cuales se puede alcanzar este fin, y comparada a los peldaños de la escalera de Jacob se encuentra en Pico, 111, 10, *Bibl.* 267, fols. 64 ss.: 1) Deleite en la belleza visible de un individuo (Sentidos). 2) Idealización de esta belleza visible determinada (Imaginación). 3) Su interpretación como un simple ejemplo de la belleza visible en general (Razón, aplicada a la experiencia visual). 4) Interpretación de la belleza visible como una expresión de valores morales (*«Conversione dell'anima in se»*, la Razón apartándose de la experiencia visual). 5) Interpretación de estos valores morales como reflejos de los metafísicos (la Razón abdicando, por así decirlo, en favor de la Mente). 6) Interpretación de los valores metafisicos como funciones de una belleza universal e inteligible (La Mente Humana uniéndose a sí misma con la Mente Cósmica). Debe tenerse en cuenta que en este sistema (que atrajo la imaginación de los poetas metafísicos durante muchos siglos) el ascenso del grado 4 al 6 repite, en una esfera inmaterial, el del grado 1 al 3, de manera que el simple amor por la «belleza interior» de un individuo, para no hablar de sus virtudes morales, no llega todavía a la consumación del amor platónico; véase Pico, II, 10, *Bibl.* 267; fol. 24, V. <<

[50] Ficino, *Conv.*, IV, 8, *Bibl.* 90, p. 1345: *«Amor... omnis incipit ab aspectu. Sed contemplativi hominis amor ab aspectu ascendit in mentem. Voluptuosi ab aspectu descendit in tactum. Activi remanet*

in aspectu... Contemplativi hominis amor divinus, activi humanus, voluptuosi ferinus cognominatur». Véase *ibid.*, 11, 7, p. 1327: *«Siquis generationis avidior contemplationem deserat, aut generationem praeter modum cum feminis, vel contra naturae ordinem cum masculis prosequatur, aut forman corporis pulchritudini animae praeferat, is utique dignitate amoris abutitur»*. <<

[51] se encuentra también en Pico, II, 5, *Bibl.* 267, fol. 20, V/21 y, muy circunstancialmente, II, 24 y 25, fol. 36, V ss. Existe sin embargo la diferencia siguiente: Ficino puede manejar sus tres clases de amor sin aumentar el número de Venus discutidas por Platón y Plotino, porque desecha el *amor ferinus* llamándolo simplemente una especie de locura que no tiene qué ver con ninguna de las Venus, o con las facultades del alma humana. Pico, un platónico menos ortodoxo y menos inclinado a considerar los problemas morales desde un punto de vista médico, intentaba relacionar las tres formas de amor con las tres facultades psicológicas. En consecuencia, necesitaba tres Venus que correspondieran a estas facultades e introdujo una «Segunda Venus Celestial» que, según él, es una hija de Saturno, y de esta forma mantiene una posición intermedia entre la Ἀφροδίτη Οὐρανία (hija de Urano) y la Ἀφροδίτη Πάνδημος (hija de Zeus y Dione) de Platón. Esta última deja así de ser una figura «honorable y digna de alabanza». Puede encontrarse una justificación de esto en el hecho de que los mitógrafos no estuvieran de acuerdo sobre si el mar del que había surgido la Venus sin madre había sido fertilizado por los genitales de Urano o Saturno (véase p. ej. *Mythographus III*, I, 7, *Bibl.* 38, p. 155). En un cuadro sinóptico la diferencia entre Pico y Ficino aparecería de la forma siguiente:

FICINO PICO

CLASES DE AMOR	FACULTAD CORRESPONDIENTE DEL ALMA HUMANA	VENUS CORRESPONDIENTE	FACULTAD CORRESPONDIENTE DEL ALMA HUMANA	VENUS CORRESPONDIENTE
Amor divinus (Amore divino)	Mens (intellectus)	Venus Coelestis, hija de Urano	Intelletto	Venere Celeste I, hija de Urano
Amor humanus (Amore humano)	Todas las demás facultades del alma humana	Venus Vulgaris, hija de Zeus y Dione	Ragione	Venere Celeste II, hija de Saturno
Amor ferinus (Amore bestiale)	(Locura)	(Locura)	Senso	Venere Volgare, hija de Zeus y Dione

[52] Un libro del discípulo más fiel de Ficino, Francesco Cattani di Diacceto, *Bibl.* 62, es solo un «libro de texto» de la teoría florentina ortodoxa. <<

[53] Véase N. A. Robb, *Bibl.* 286, pp. 197 ss., y, especialmente, H. Pflaum, *Bibl.* 265, passim. <<

[54] Acerca de Bruno véase E. Cassirer, *Bibl.* 59, passim; para la influencia del «neoplatonismo» florentino en Inglaterra, *ídem, Bibl.* 60. <<

[55] Tomitano, *Bibl.* 358, citado por G. Toffanin, *Bibl.* 344, p. 137. Acerca de los «Diálogos de Amor» en general véase H. Pflaum, *Bibl.* 265; N. A. Robb, *Bibl.* 286, pp. 176 ss. (con más referencias). Véase además G. Toffanin, *loc. cit.*; G. G. Ferrero, *Bibl.* 89. <<

[56] Primera edición Venecia 1505, segunda Venecia, 1515. Véase N. A. Robb, *Bibl.* 286, pp. 184 ss., con más referencias. <<

[57] Véase N. A. Robb, *ibídem*, pp. 190 ss., con más referencias. <<

[58] La mayor parte de este saber está tomado de Mario Equicola, *Bibl.* 84 (véase antes). Acerca de él véase N. A. Robb, *Bibl.* 286, pp. 187 ss., donde sin embargo se llama erróneamente segunda edición a la de 1554, y J. Cartwright, *Bibl.* 58, *passim*. El tratado de Equicola, comenzado en latín en fecha tan temprana como 1494, forma por sí mismo una clase aparte. No es ni un tratado filosófico ni una obra de arte, sino una especie de enciclopedia, y de especial interés por su actitud histórica que es única en su época. En el primer libro el autor revisa no solo la literatura renacentista sobre el amor, desde Ficino a Giovanni Jacopo Calandra (su colega en la corte de Isabella d'Este) cuyo tratado *Aura* parece que no llegó a imprimirse nunca, sino que resume también las opiniones de Guittone d'Arezzo, Guido Cavalcanti, Dante, Petrarca, Francesco Barberino, Boccaccio e incluso «Joan de Meun» (como autor del *Roman de la Rose*) y los trovadores. <<

[59] N. A. Robb, *Bibl.* 286, p. 192. <<

[60] Podemos comprender fácilmente que Spenser fuese inspirado por el *Cortigiano* de Castiglione más bien que por los tratados esotéricos de los Padres Florentinos; véase el excelente artículo de R. W. Lee, *Bibl.* 186. <<

[61] Ficino, *Bibl.* 90, p. 1320. El círculo platónico solía celebrar esta fecha con un *Convivium*. <<

[62] Los *Asolani* de Bembo se sitúan en los jardines de Caterina Comaro, ex-reina de Chipre, donde el matrimonio de su dama de compañía favorita es precedido de tres días de diversiones y conversaciones elevadas sobre los méritos del amor. En el primer libro se vitupera al amor, en el segundo se le alaba, y en el tercero se resuelve el problema a través de la teoría «platónica» de las dos formas de amor. Otro diálogo que se desarrolla

en un parque es la *Leonora*, de G. Betussi, reimpreso en G. Zonta, *Bibl*. 413. <<

[63] Reimpreso en G. Zonta, *ibídem*. El diálogo de Betussi Raverta está ambientado en el tocador de la poetisa veneciana Franceschina Baffa, o Beffa. <<

[64] Ocasionalmente se define a la belleza incluso en términos de proporciones matemáticas —algo muy poco ortodoxo desde el punto de vista neoplatónico (véase p. 193, nota 10). <<

[65] Acerca de la metafísica platonizante del beso véase p. ej. N. A. Robb, *Bibl*. 286, p. 191 y G. Toffanin. *Bibl*. 344. <<

[66] Véase p. ej. M. Equicola, *Bibl*. 84, Libro V, o V. Cartari, *Bibl*. 56, p. 454, donde la diferencia entre *«amore dishonesto e brutto»* y *«amore bello e honesto»* se reduce a la aplicación de nuestra alma a *«quello che è rio»* y *«le cose buone»*. Esta concepción vuelve a la de Remigius tal como la cita el *Mythographus III*, 11, 18, *Bibl*. 38, p. 239: *«Duae autem secundum Remigium sunt Veneres; una casta et pudica, quam honestis praeesse amoribus quamque Vulcani dicit uxorem; dicitur altera voluptaria, libidinum dea, cuius Hermaphroditum dicit filium esse. Itidemque amores duo, alter bonus et pudicus, quo sapientia et virtutes amantur; alter impudicus et malus, quo ad vitia inclinamur»* (el pasaje de Remigio se cita en H. Liebeschütz, *Bibl*. 194, p. 45). <<

[67] Esto es especialmente cierto de la Raverta de G. Betussi, donde se caracteriza a la «Venere Volgare» según Pico, en vez de seguir a Ficino, a pesar del hecho de que Pico había introducido una segunda «Venere Celeste» como intermediaria. <<

[68] Acerca de esta recrudescencia del petrarquismo dentro del marco de la filosofía platonizante véase especialmente G. Toffanin, *Bibl*. 344, p. 134 ss., y G. G. Ferrero, *Bibl*. 89. Benedetto Varchi, el platónico más importante de mediados del siglo XVI, cita a Petrarca casi en cada página (*Bibl*. 365, pp. 271-457). Consecuentemente Pietro Aretino no solo ridiculizó la jerga

neoplatónica (*Il Filosofo*, especialmente V, 4) sino también las frecuentes citas de Dante y Petrarca que introduce, en sus *Raggionamenti*, en un diálogo que está lejos de ser sublime (*Bibl.* 12 y 13). <<

[69] A menudo se han trazado paralelos entre los grandes pintores venecianos y los dos Gabrielis (mientras que Florencia no tenía música de importancia en la época), y se ha llamado la atención hacia la enorme importancia de la música en los cuadros de Giovanni Bellini, Giorgione, Tiziano y Veronese. En relación con esto es interesante anotar que Bembo y Betussi consideran al oído, no al ojo, como el vehículo de la belleza y el amor espirituales (Bembo, *Asolani*, III, *Bibl.* 26, p. 217; Betussi, *Raverta, Bibl.* 413). Esto es un crimen desde el punto de vista ortodoxo. <<

[70] Vasari, *Bibl.* 366, vol. V, p. 427: «*La zuffa di Cupido e d'Apollo, presenti tutti gli Dei*». Vasari atribuye el grabado —fechado en 1545, un año después de la publicación del *Convito* de Ficino, en italiano— a Eneas Vico, pero la opinión general parece estar de acuerdo con Bartsch que lo atribuye a Nicolás Beatrizet. (*Le Peintre Graveur*, Vol. XV, p. 262, núm. 44). <<

[71] En ratio dia, en hominum aerumnosa Cupido

Arbitrio pugnant, Mens generosa, tuo.

Tu vero hinc lucem factis praetendis honestis,

Illinc obscura nube profana tegis.

Si vincat Ratio, cum sole micabit in astris;

Si Venus, in terris gloria fumus erit.

Discite, mortales, tam praestant nubibus astra,

Quam ratio ignavis sancta cupidinibus. <<

[72] Véase p. 196. <<

[73] Véase E. Panofsky, *Bibl.* 243, pp. 173 ss., con referencias a interpretaciones previas. El título ya familiar (*Amore celeste e*

mondano), que es relativamente correcto, parece mostrarse por primera vez en D. Montelatici, *Bibl.* 219. <<

[74] Véanse pp. 74 y 75, nota 80. <<

[75] Véase p. ej. Ripa, bajo «Fecondità». <<

[76] Véase R. van Marle, *Bibl.* 210, vol. II, 1932, p. 462. El motivo de la trampa se explica en el Salmo XXV, 15 (Vulgata): *«Oculi mei semper ad dominum, quoniam ipse evellet de laqueo pedes meos»*. Además el tapiz del «Amor sacré» contiene al fénix (*«figura resurrectionis»*) y al pelicano (*«figura passionis»*), y cita los siguientes versos de los Salmos (todos los números mutilados por el tapicero): XCVII, 11, XVII, 15; XXX, 1; XVI, 10; CII, 6. La pieza gemela muestra una pareja de amantes elegantes en el fondo y lleva inscritas numerosas invectivas contra Cupido de Ovidio, Tibulo, Séneca, Propercio y S. Ambrosio. El Cupido Ciego todavía lleva la cuerda de corazones alrededor de su cintura. <<

[77] Véase p. 201. <<

[78] Véanse pp. 200 ss. Además véase Ficino, *Conv.*, I, 2, 3, *Bibl.* 90, p. 1321 («Amor» naciendo del. «Caos»), y especialmente *ibid.*, VI, 3, p. 1341: *«Atque ita amorem ex huiusmodi mixtione medium quendam effectum esse volumus inter pulchrum et non pulchrum, utriusque participem»*. El significado simbólico de la acción del Cupido de Tiziano me fue señalado por el Dr. Otto Brendel. <<

[79] Los relieves del sarcófago, invención de Tiziano en estilo clásico todavía no han sido explicados. <<

[80] Plinio, *Nat. Hist.*, XXXVI, 20 (J. A. Overbeck, *Bibl.* 236, núm. 1227). Cita el pasaje L. G. Gyraldus, *Bibl.* 127, vol. I, col. 395 y M. Equicola, II, 3, *Bibl.* 84, fol. 60, V. <<

[81] Acerca de este cuadro, que fue dejado incompleto por Mantegna y acabado por Lorenzo Costa (ahora en el Louvre),

véase R. Förster, *Bibl.* 96, pp. 78, 154, 173; también J. Cartwright, *Bibl.* 58, vol. I, pp. 365 ss. <<

[82] Equicola fue secretario particular de Isabella, y Bembo y Calandra estuvieron incluso relacionados directamente con el cuadro de «Comus» para el cual se había pensado en varios pintores antes de que Mantegna aceptara el encargo: se pidió a Bembo que se pusiera en contacto con Giovanni Bellini y que le proporcionara la *invenzione* en caso de que aceptara, y Calandra llevó a cabo las negociaciones con Mantegna y proporcionó la descripción de la cual se sacó el pasaje de las *doi Venere*. El proyecto definitivo se dice que fue establecido por un Paride da Ceresara (véase J. Cartwright, *Bibl.* 58, p. 372). <<

[83] Luciano, *De Imaginibus*, 23 (Overbeck, *Bibl.* 236, núm. 1232). <<

[84] Véase F. Saxl, *Bibl.* 297; también W. Artelt, *Bibl.* 14. <<

[85] Véase E. Panofsky, *Bibl.* 243, p. 176 y lám. LXIII, figs. 110 y 111. La influencia de la medalla de Constantino fue supuesta primero por G. von Bezold, *Bibl.* 34; acerca de los relieves de la Cartuja de Pavia véase J. von Schlosser, *Bibl.* 303, lám. XXII, y fig. 14. Acerca de la derivación del tipo que aparece aquí en una forma ligeramente secularizada, véase la miniatura de Verdun, *Bibl.* de la Ville, ms. 119 (nuestra fig. 79), donde la Iglesia y la Sinagoga (esta última medio desnuda) están colocadas a cada lado de un objeto circular semejante a una fuente, del cual emerge una pequeña cruz. <<

[86] París, *Bibl.* Nat., ms. Grec 923, fol. 272. La explicación de esta miniatura que me fue señalada por el Dr. Kurt Weitzmann, se encuentra en Basilio, *Homilia dicta tempore famis et siccitatis*, Migne, *Patrol. Graec.*, vol. 31, col. 325: la felicidad mundana y la vida celestial se comparan a dos hijas, una lasciva, la otra casta y prometida a Cristo. Se advierte al padre que no desherede a la hija casta «quien, debido a su virtud innata está dotada de la ca-

lidad y título de una esposa» en favor de su hermana, y se le advierte que la dote de «prendas apropiadas para que no sea rechazada por su prometido cuando se presente ante él». <<

[87] Los pasajes característicos de la Biblia son (aparte el *Génes.*, III, 7 y IX, 21 ss.): *Apoc.*, III, 18 y XVI, 15; *Jerem.*, XIII, 26 y *Nahum.*, III, 5. En cuanto a la literatura romana véase p. ej. Cicerón, *Tuscul.*, IV, 33 (70/71) con cita de Ennio: *«Flagiti principium est nudare inter cives corpora»*. <<

[88] *Hebr.*, IV, 13: *«Omnia autem nuda et aperta sunt oculis eius»*. <<

[89] Petronio, *Sat.*, 88: *«Priscis temporibus cum adhuc nuda virtus placeret»*. Véase Séneca, *De Beneficiis*, III, 18: *«Virtus... non eligit domum nec censum, nudo homine contenta est»*. <<

[90] Horacio, *Carmina*, I, 24, 7. <<

[91] Filostrato, *Imagines*, I, 27 (Amphiaraos). <<

[92] Véase p. ej. Fulgencio, *Mitologiae*, II, 1, p. 40 Helm: *«Ideo nudae sunt Carites, quia omnis gratia nescit subtilem ornatum»*; Servio, *Comm. in Aen.*, I, 720: *«Ideo autem nudae sunt, quod gratiae sine fuco esse debent»*; *Mythographus III*, II, 2, *Bibl.* 38, p. 229: *«Nudae pinguntur, quia gratia sine fuco, id est non simulata et ficta, sed pura et sincera esse debet»*. Esta interpretación positiva de las Gracias desnudas sobreviviría en la poesía renacentista de la misma forma que la interpretación negativa del Cupido desnudo. <<

[93] *Mirabilia Urbis Romae*, II, 2, *Bibl.* 217. Debería tenerse en cuenta que la frase usada aquí (*«Omnia nuda et aperta»*) es una cita de *Hebr.*, IV, 13. <<

[94] Véase P. Berchorius, *Bibl.* 27, bajo «Nudus, Nuditas». <<

[95] *Nuditas Naturalis* se encuentra en escenas del *Génesis*, Juicios Finales, almas abandonando su cuerpo, salvajes, y, desde luego, en escenas de martirio e ilustraciones científicas; *nuditas*

criminalis en representaciones de divinidades paganas demonios, vicios y pecad~res humanos. Véase, para citar algunos ejemplos característicos, las imágenes «mitográficas» del Amor desnudo (además de las antes mencionadas, véase p. ej. P. Kristeller, *Bibl.* 174, lám. C); cuadros como la «atracción amorosa» del Städtisches Museum de Leipzig; y la mayoría de las representaciones profanas del periodo gótico, especialmente frecuentes en las artes menores (véase R. van Marle, *Bibl.* 210; H. Kohlhaussen, *Bibl.* 172; W. Bode y W. F. Volbach, *Bibl.* 39). En *Der Wälsche Gast* se encuentran dos curiosos ejemplos: El «Alma Pecadora» encadenada por los Vicios (A. von Oechelhäuser *Bibl.* 232 p 56, núm. 80), y la «Untugend» con sus fieles (Oechelhäuser, *ibíd.*, p. 59, núm. 84; en algunos manuscritos la «Untugend», como en nuestra *fig.* 83, está erróneamente inscrita como «Dugende»). <<

[96] G. Swarzenski, *Bibl.* 332, lám. 27. <<

[97] Vease P. Bacci, *Bibl.* 19, figs. 26, 27; A. Venturi, *Bibl.* 373, lám. 101, 102; acerca de la relación con la estatuaria clásica véase J. von Schlosser, *Bibl.* 306, pp. 141 ss. A pesar de las ilustrativas observaciones de Bacci (pp. 63 ss.), todavía hay alguna confusión sobre la iconografía del púlpito (véase p. ej. W. R. Valentiner *Bibl.* 363 pp. 76 ss.). Como Bacci ha demostrado, la figura desnuda no representa a la. Prudencia sino a la Templanza o la Castidad, mientras que la figura con la guirnalda de hiedra y que lleva un compás y una cornucopia (Bacci, lám. 23) no es la Templanza, sino la Prudencia; Bacci se refiere acertadamente a S. Ambrosio, *De Paradiso* donde se puede encontrar la fuente de esta mismísima cornucopia —símbolo de la riqueza— en la frase: «*Non enim angusta, sed dives utilitatum prudentia est*» (Migne, *Patrol. lat*. vol. 14, col. 297). Igualmente la figura sostenida por las cuatro Virtudes Cardinales, una mujer coronada que amamanta a dos niños (Bacci, figs. 22, 29) no es una alegoría de la Tierra, ni siquiera de Pisa, sino que ha sido acertada-

mente identificada por Bacci con la Iglesia. Esta interpretación está apoyada por el siguiente pasaje del comentario más autorizado al *Cantar de los Cantares* de Salomón: *«Ecclesiae huius hubera sunt duo testamento, de quibus rudes animae lac doctrinae sumunt, sicut parvuli lac de uberibus matrum sugunt»* (Honorius Augustudun, *Expositio in Cantic. Cantic.*, I, 1, Migne, *Patrol. lat.*, vol. 172, col. 361; véase también P., Berchorius, *Bibl.* 27, bajo «Ubera»). La única figura que todavía necesita una explicación es el Hércules (Bacci, fig. 21) que, a diferencia del Hércules del púlpito de Nicolo Pisano, no puede representar la Fortaleza porque esta virtud ya está representada entre las cuatro figuras que soportan la Maria-Sponsa-Ecclesia. Puede simbolizar el concepto de *virtus generalis* por oposición a las siete (o más) virtudes especiales. Este era un concepto decididamente «moderno»: en el tercer cuarto del siglo XV Antonio Filarete todavía consideraba la representación de la virtud *«in una sola figura»* como un problema nuevo (véase E. Panofsky, *Bibl.* 243, pp. 151 ss., 187 ss.); pero había tenido un precursor en la persona de Francesco Barberino (véase pp. 117 ss.) quien, exactamente al mismo tiempo que se hizo el púlpito de Giovanni Pisano, había intentado refutar la creencia de que la «virtud en general» no era representable y había propuesto representarla por una figura como la de Sansón o Hercúlea venciendo a un león (F. Egidi, *Bibl.* 81, p. 92 y fig. p. 89). <<

[98] Salmo., LXXXV, 10 (LXXXIV, 11). El primer ejemplo conocido del autor miniatura del cod. Pal. lat. 1993, de 1350/51, nuestra fig. 114; véase ahora R. Salomon, *Bibl.* 294, p. 29, lám. XXXII. Normalmente esta escena está ilustrada por dos mujeres vestidas encontrándose como en una Visitación, esto es aplicable también al Salterio de Utrecht y sus derivados. Pero en este grupo de manuscritos el verso siguiente («La verdad brotará de la tierra, y la justicia descenderá del cielo») está ilustrado por un grupo que aparentemente incluye una Verdad desnuda: la

Verdad está representada como un niño prácticamente desnudo levantado por una mujer que representa a la Tierra; véase E. T. De Wald, *Bibl*. 74, p. 38, lam. LXXVIII, y M. R. James, *Bibl*. 154, p. 31. fol. 150. V, nuestra fig. 112 (identificando inexactamente la mujer con la Verdad en lugar de la Tierra). Sin embargo De Wald tiene toda la razón al señalar que desde el punto de vista de las tradiciones figurativas, este grupo no es más que una Virgen con el Niño, y que el Niño representa *Veritas,* según S. Juan, XIV, 6. <<

[99] Véase R. Förster, *Bibl*. 98, y R. Altrocchi, *Bibl*. 6. <<

[100] Véase R. Förster, *Bibl*. 98, pp. 33 ss., donde se reproducen también las otras versiones y R. Altrochi, Bibl. 6, p. 459, para la fecha de la traducción de Guarini; y p. 487 para el *Triompho della Calumnia* de Bernardo Ruccellai. La frase en cuestión dice así en las diferentes versiones:

LUCIANO, *Calumn.*, 5	GUARINO GUARINI DE VERONA (1408)	L. B. ALBERTI (versión latina, 1436)	TRADUCCIÓN ANÓNIMA DE 1472 (Berlín Staatsbibl., cod. Hamilton 416)	BERNARDO RUCCELLAI, *Triompho della Calumnia*, (hacia 1493)
ἐπεστρέφετο γοῦν (Μετὰνοια) εἰς τοὐπίσω δακρύουσα καὶ μετ᾽αἰδοῦς πάνυ τὴν Ἀλήθειαν προσιοῦσαν ὑπέβλεπεν	«obrtis igitur lacrimis hec (Penitentia) retrovertitur, ut propius accedentem pudibunda suscipiat».	«Poenitentia proxime sequente pudica et verecundia veritate».	«Lacrimando si volta indietro, la Verita che ne viene vergognosa et timida raghuardando».	La tarda penitentia in negro amanto. Sguarda la verità ch'è nuda e pura».

[101] Véase E. Panofsky, *Bibl.* 243, p. 174, que cita un pasaje de Alberti (*De re aedificat.*, VI, 2) y su fuente clásica (Cicerón, *De Nat. Deor.*, I, 79). Véase también Propercio, *Eleg.* I, 2, que me ha sido señalada por el Prof. Godolphin: «*Quid iuvat ornato procedere, vita, capillo Et tenues Coa veste movere sinus?...*». <<

[102] Ejemplos instructivos de la desnudez iconográfica en la *Iconología* de Ripa son —aparte de la «Felicità Eterna», ya discutida—: «Amicizia», «Anima», «Bellezza», «Chiarezza», «Ingegno», «Sapienza», «Verità», «Virtù Heroica». En la edición de Venecia de 1645 (*Bibl.* 284) se añade una personificación de «Idea»: está también desnuda para señalarla como una «*sostanza semplicissima*» (según Ficino) pero lleva un velo blanco y transparente para representar su pureza; como la «Felicità Eterna» y la «Venere Celeste» de Tiziano tiene también una llama. <<

[102a] El fragmento de *La Galleria del lllustrissímo Sígnore Scipione Cardinal Borghese* de Francucci, que durante algún tiempo pareció desafiar su comprobación (véase E. Panofsky, *Bibl.* 243, p. 174) ha sido identificado por el Dr. Hanns Swarzenski en la Biblioteca del Vaticano, Fondo Borghese, siglo IV, tom. 102, fol. 55 s. La estrofa 166 traducida en el texto, dice:

Sapea Costei che quanto s'ama e apprezza
Disornata beltà da cor gentile
Tanto bárbaro cor prende vaghezza
Di barbárica pompa a lui simile.
E se pouera è d'or ricca bellezza
Di natie gratie, ei la si prende a uile:
Quasi che d'altro s'adornasse mai
Nel cielo il sol che de' suoi proprii rai. <<

[103] Véase S. Poglayen-Neuwall, *Bibl*. 271. <<

[104] Véase F. Wickhoff, *Bibl*. 399. <<

[105] Véase el artículo concluyente de K. Wilczek, *Bibl*. 400. Wilczek fecha hipotéticamente el cuadro no en 1533, como se había creído generalmente, sino en la quinta década del siglo, lo que parece excesivo. <<

[106] Cuadro de Dirk Zandvoort, Berlín, Colección privada, llegado a mi conocimiento gracias al Dr. Jacob Rosemberg. <<

[107] Ripa, bajo «Concordia». El fascio significa «*la moltitudine de gl'animi uniti insieme col vincolo delta carilá el della sincerità*. Además bajo «Unione Civile». En arte el haz como símbolo de unidad se encuentra p. ej. en la «Virtù Coniugali» de Veronese, en la Villa Barbaro-Giacomelli en Maser (ilus. en G. Fiocco, *Bibl*. 91, lám. XXXVIII), e incluso en el «Eendracht van het Land» de Rembrandt en el Boymans Museum de Rotterdam. <<

[108] Véase Ripa, bajo «Fede Cattolica» («*Donna... che si tenga la destra mano sopra il pello*»), e innumerables representaciones de la Fe, santos en oración, etc. En la «Fedeltà» o «Unión Feliz» de Veronese (Brittish Mus., núm. 1326, ilus. en G. Fiocco, *Bibl*. 91, lám. LXXXIX, 2) la dama fiel está casi copiada de la figura del cuadro de Tiziano en el Louvre; un perro, símbolo proverbial de la fidelidad (véase Ripa, bajo «Fedeltà») está encadenado a su ceñidor, mientras un Cupido trata de soltarlo (véase sobre este

motivo un cuadro de Sebastiano Ricci que muestra a Cupido apartando un perro de Venus y titulado «Amour jaloux de la Fidélité», Burdeos. Musée, núm. 56). <<

[109] Plinio, *Hist. Nat.*, XV, 122. Sobre el mirto como planta de Venus véase Pauly-Wissowa, *Bibl.* 256, vol. XVI, V, bajo «Myrtos», especialmente col. 1182. Para el periodo posterior véase, p. ej. Mythographus III, II, I, Bibl. 38, p. 229; Boccaccio, *Geneal. Deor.*, III, 22, etc. <<

[110] Ripa, bajo «Speranza divina e certa». <<

[111] Ripa, bajo «Speranza», II: «*La ghirlanda di fiori... significa speranza, sperandosi i frutti all'apparire, che fanno i fiori*». <<

[112] Ripa, bajo «Amicizia», II: «*La rosa significa la piaccevolezza quale sempre deve essere tra gli amici, essendo fra loro continua unione de volontà*». <<

[113] Véase p. ej. Ripa, bajo «Scienza»: «*La palla dimostra che la scienza non ha contrarietà d'opinioni, come l'orbe non ha contrarietà di moto*». <<

[114] Ripa, bajo «Miseria Mondana» (una mujer con la cabezza en una esfera de cristal transparente): «*Il vetro... mostra la vanità delle cose mondane per la fragilità sua*». <<

[115] Dos de estas variaciones están ilus. en O. Fischel, *Bibl.* 94, p. 212. La composición del supuesto «Avalos» se hizo tan popular que llegó a ser copiada incluso en «cerámica (Roma, Palazzo Venezia, con la esfera de cristal sustituida por una sandía). <<

[116] Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, núm. 893. Como en el cuadro de Sebastiano Ricci, Cupido está luchando con un perro, que en este caso es el agresor. <<

[117] Viena, Kunsthistorisches Museum, núm. 233. Deseo expresar mis gracias a Mrs. Eleanor C. Marquand, por haber identificado el «limón» en este cuadro como un membrillo, y

por haberme señalado el gran número de textos que testifican la antigua costumbre, supuestamente sancionada por una ley de Solón, de regalar a las parejas un plato de membrillos el día de su boda; véase p. ej. Ripa, bajo «Matrimonio», y H. N. Ellacombe, *Bibl.* 83, pp. 234 s. El otro cuadro de Bordone (Viena, núm. 246) muestra a Marte desarmando a Cupido, mientras Venus tiene un ramo de mirto en su regazo, y una joven está ocupada con otras ramas de mirto. <<

[118] Dulwich Gallery, ilus. en R. Oldenbourg, *Bibl.* 234, p. 330. <<

[119] Véase Roscher, *Bibl.* 290, bajo «Ares», especialmente col. 646, y «Harmonía». El Prof. Godolphin me ha señalado la antigua tradición según la cual Hefaistos, a su vez, estaba casado no con Afrodita, sino con Caris (Homero, *Il.* XVIII, 382) o Aglaya (Hesiodo, *Theogon.*, 945). <<

[120] Véase p. ej. *Mythographus I*, 150, 151 y *Mythographus II*, 78, donde por error se llama Hermione a la Harmonía (como es casi regla general en la literatura del medievo) y se dice además «*ex Mariis et Veneris adulterio nata*». <<

[121] Véase p. ej. Natalis Comes, *Bibl.* 67, IX, 14, pp. 1007 ss. Natali Conti da el nombre correcto, pero conserva el *adulterio nata*, a pesar de que cita el pasaje de Hesiodo. <<

[122] El bello poemita fue publicado por C. R. von Holtzinger, *Bibl.* 147. Sobre Planudes, el conocido compilador de la *Anthologia Graeca*, traductor de muchas obras latinas al griego, y, durante un tiempo, embajador de Bizancio en Venecia, véase K. Krumbacher, *Bibl.* 175, pp. 543 ss. <<

[123] Véase p. 74, nota 77. <<

[124] Estacio, *Thebais*. III, 295 ss., citado por V. Cartari, *Bibl.* 56, p. 266, como conclusión de su capítulo sobre Venus. <<

[125] Véase p. ej. Pico, II, 6, *Bibl.* 267, fol. 22, o Ficino, *Conv.*, V, 8, *Bibl.* 90, p. 1339: «*Diis aliis, id es i planetis aliis, Mars fortitudine praestat... Venus hunc domat... Mariis, ut ita dicamus, compescit, malignitatem... Mars autem Venerem nunquam domat... Mars iterum sequitur Venerem, Venus Martem non sequitur, quoniam audacia amoris pedisequa est, non amor audaciae*». <<

[126] Véase H. Stuart Jones, *Bibl.* 157, lám. 73, y S. Reinach, *Bibl.* 277, vol. I, p. 346 (mencionado en J. J. Bernouilli, *Bibl.* 32, vol. II, 2, 1891, p. 249). Véase también S. Reinach, *ibídem.*, vol. I, p. 165 y vol. III, p. 257. Deseo expresar mis gracias al Prof. Margarete Bieber, por haberme señalado estos grupos. <<

[127] Hay sin embargo una diferencia entre un gran maestro que vuelve sobre sus propios hallazgos y los transforma, y los imitadores mediocres que elaboran *pasticcios* tales como la Educación de Cupido publicada por W. R. Valentiner, *Bibl.* 364, vol. 1, 1930, lám. 25. (Ahora en el Art Institute Chicago) y sus derivados en Génova y Munich (Alte Pinakothek, núm. 484, anteriormente 1116, acertadamente caracterizada por Morelli como «ni siquiera una pintura de escuela»; véase G. Morelli, *Bibl.* 223, p. 61). <<

[128] Th. Schreiber, *Bibl.* 308, láms. IX, XXVIII y LXV; C. Robert, *Bibl.* 287, vol. II, fig. p. 17. <<

[129] Esta interpretación, o una muy parecida, fue sugerida ya en el catálogo de la *Mostra di Tiziano. Bibl.* 369, núm. 84: «*...si vede Venere che benda Amore a prima di lasciarli andare, forse per quello che dietro le spalle le susurra Imene, dubita se stringer la benda*». Todas las demás interpretaciones del cuadro, por lo menos las que conoce el autor, no vienen al caso. Incluso la atractiva hipótesis de L. Venturi, según la cual se tomó el tema de Apuleyo, *Metam.*, V, 29 (*Bibl.* 374 a) no es convincente. La narración de Apuleyo presupone un Cupido adolescente, no un niño, y no explica el motivo de la venda. Además, las amenazas de Venus

de «dar a luz a otro niño, mejor que tú» o «adoptar uno de mis pequeños servidores al cual entregaré las alas, las llamas, el arco y las flechas que te entregué a ti para que hicieras mejor uso de ellos», no aparecen. <<

[130] Hay una cierta semejanza entre el cuadro de Tiziano en la Galería de Borghese y el conocido mural de Pompeya llamado el *Castigo de Cupido* (nuestra fig. 122), donde un Cupido mira sobre el hombro de Venus, mientras otro castigado a trabajar como *fossor* es llevado por una mujer de aspecto severo variablemente interpretada como Venus de nuevo, Peitho o Nemesis (P. Hermann, *Bibl.* 144, lámina adicional y pp. 5 ss; R. Curtius, *Bibl.* 69, pp. 280 ss., fig. 165-166; O. Jahn, *Bibl.* 152, especialmente p. 166). Otra versión (P. Hermann, *ibídem*, vol. de texto, fig. 7) muestra a Venus sola con los dos Cupidos. En mi opinión esta composición representa el castigo de Eros por una queja de Anteros, quien, recordemos, tenía que evitar o castigar la incorrección en asuntos amorosos. Esto confirmaría la identificación que hace Curtius de la segunda mujer con Nemesis, que era considerada madre de Anteros y que, como su hijo, estaba especialmente interesada en hacer justicia a los amantes (véase Pausanias, *Periegesis*, I, 33, 6). <<

[131] Acerca de la concepción del matrimonio como un «adiós a Cupido» (bajo la idea de que la prometida podía tener el número de amantes que quisiera pero prefería concentrarse en un esposo digno) véase E. Panofsky, *Bibl.* 242, p. 199, nota 3. <<

[131a] S. Francucci, *loc. cit.*, fol. 111 ss. La descripción es muy larga (más de veinte estrofas), porque Francucci usa su Armilla para llevar a cabo la descripción indispensable de la belleza femenina ideal. El «*perfido Amor bendato*» aparece en la estrofa 400, y en la 401 el autor dice de Armilla: «*...non è Amor mai cieco, qual'hor apre i begli occhi, o, ch' egli è teco*». <<

[132] Jacopo Manilli, *Bibl.* 208, p. 64. <<

[133] Cario Ridolfi, *Bibl.* 283, vol. I, p. 197, G. P. Lomazzo, VII, 10, *Bibl.* 199, p. 570, parece confundir el cuadro de la Galería Borghese con otras representaciones de Venus cuando escribe: «*Fu dipinto* [es decir, Cupido] *dal nostro Ticiano appoggiato sopra la spalla di Venere con le altre stagioni, la primavera ornata di verde, co'l specchio in mano, li colombi à piedi di Cupido*». <<

[134] Véase Roscher, *Bibl.* 290, bajo «Verticordia». Los *loci classici* conocidos del Renacimiento (véase p. ej. L. G. Gyraldus, *Bibl.* 127, vol. I, col. 390, y V. Cartari, *Bibl.* 56, p. 260) son: Pausanias, Periegesis, IX, 16, 2; Valerio Máximo, *Fact. et Dict.*, VIII, 15, y Ovidio, *Fasti*, IV, 157 ss. La versión de Cartari es así: «*E come che da Venere venghino non meno gli honesti pensieri che le lascive voglie, le votarono già i Romani... un tempio acchioch' ella rivoltasse gli animi delle donne loro... à più honeste voglie, et la chiamarono Verticordia... Et era questa Venere de' Romani simile a quella che da' Greci fu chiamata Apostrofa... perchè era contraria a' dishonesti desiderii, et rimoveva dalle menti humane le libidinose voglie... Appresso di costoro* [es decir, Thebani] *fù anco una Venere celeste, dalla quale veniva quel puro e sincero Amore, che in tutto è alieno dal congiungimento de i corpi, et un' ultra ve ne fù, detta popolare et commune, che faceva l'Amore, d'onde viene la generatione humana*». Es interesante señalar que el tipo clásico de Venus con un Cupido descansando sobre su hombro ha sido identificada, con razón o sin ella, con esta Venus Verticordia (véase Roscher, *Bibl.* 290; O. Jahn, *Bibl.* 152; y E. Babelon, *Bibl.* 18, vol. I, p. 383). <<

[134a] Francucci, *loc. cit.*, estrofa 382, describe a las dos ninfas de la forma siguiente:

Ambe son belle, ambe leggiadre, e altere,

E di gratia celeste ambe fornite.

Si che ceder potrian di numer solo

De la tre Gralie all'amoroso stuolo.

En la estrofa 396 dice que las Tres Gracias «rodean con sus brazos el hermoso cuello de Armilla». <<

[135] Véase especialmente A. Warburg, *Bibl.* 387, vol. 1, lám. VII, fig. 11 y pp. 29 y 327, con una cita de un pasaje de Pico en el que dice: «*Qui* [es decir, Orfeo] *profunde et intellectualiter divisionemunitatis Venereae in trinitatem Gratiarum intellexerit*». Véase también Ficino, *Conv.*, V, 2, *Bibl.* 90, p. 1335, o la carta *ibídem*, p. 816. En el comentario a Plotino, *Ennead.*, I, 3, Ficino dice que las tres cualidades de la Mente Divina, que es la belleza original, «*quasi Gratiae tres se invicem complectentes ad integram pulchritudinem plenamque gratiam aeque conducunt*». <<

[136] Un pintor ligeramente posterior, Francesco Vanni (1565-1609) ha relacionado el grupo clásico de las Tres Gracias con la concepción de Eros y Anteros al añadirle un Cupido vendado y dormido y otro vidente revoloteando y disparando sus flechas (Roma, Galería Borghese, nuestra fig. 123). Aquiles Bocchius, *Bibl.* 37, symb. LXXX, pp. 170 s., incluso confía a Eros y Anteros a las Tres Gracias para que los eduquen. <<

[1] Vasari, *Bibl.* 366, vol. VII, p. 277; K. Frey, *Bibl.* 103, p. 251. <<

[2] Véanse pp. 292 y 319. <<

[3] Los dibujos de Miguel Angel, o relacionados con él, se citan como «Fr.» cuando estén ilustrados en Die Handzeichnungen Michelagniolos Buonarroti de Karl Frey (*Bibl.* 102), y como «Th.» cuando no estén ilustrados en esta publicación pero figuren en Michelangelo, Kritische Untersuchungen über seine Werke de H. Thode (*Bibl.* 340), vol. III, 1913. Sobre Miguel Angel en general véase E. Steinmann y R. Wittkower, *Bibl.* 323 (suplementado en E. Steinmann, *Bibl.* 324) y el excelente artículo Michelangelo de K. Tolnay en el Allgemeines Künstlerlexikon de Thieme-Becker, *Bibl.* 349. Acerca de la influencia del arte clásico sobre Miguel Angel véase especialmente F. WickofT, *Bibl.* 397; A. Grünwald, *Bibl.* 125 y *Bibl.* 126; J. Wilde, *Bibl.* 402; K. Tolnay, *Bibl.* 351, especialmente pp. 103 ss.; A. Hekler, *Bibl.* 138 (véase sin embargo E. Panofsky, *Bibl.* 246). Sobre los ejemplos presentados en el texto véase otros pasajes de nuestro libro (Piero di Cósimo); K. Tolnay, *Bibl.* 351, p. 112 (Madonna de la Escalera; un sorprendente paralelo aparece en una siete de Syra, ilustrada p. ej. en Springer-Michaelis, *Bibl.* 320, fig. 655); y E. Panofsky, *Bibl.* 246. El motivo del dibujo Fr. 103, que desde luego fue realizado con un modelo vivo posando en la actitud de Creusa se usó no solo en la Batalla de Caseína, sino también de forma más desarrollada, en el fresco del Diluvio y la Sibila Libia. La influencia de los sarcófagos de Medea (C. Roben, *Bibl.* 287, vol. II, lám. LXI1-LXIV) es evidente también en el londo de mármol de la Royal Academy de Londres (fig. 127), la actitud del Niño Jesús deriva del niño montado sobre un fragmento de columna. Debería tenerse en cuenta también que una figura doliente de Bandinelli supuestamente basada en una ménade danzante y descrita poco convincentemente como «petrificada

en el acto de correr» (F. Antal, *Bibl.* 8, p. 71 y lám. 9 D) es en realidad otra adaptación de la Creusa con solo el brazo derecho vuelto a modelar ante un segundo prototipo que puede o no haber sido una ménade. <<

[4] Acerca de la definición de Manierismo, que en Die Klassische Kunsl de Wölfflin se describe todavía como «Der Verfalfo, véase W. Friedländer, *Bibl.* 105 y 106; además F. Antal, *Bibl.* 9. <<

[5] El número de ejemplos es infinito. Es instructivo comparar la conocida influencia ejercida por Miguel Angel sobre Rafael; así se ve en los dibujos, O. Fischel, *Bibl.* 93, lám. 81 (Batalla de Caseína), 82 y 85 (David), 172, (San Mateo), la mujer agachada en la Deposición de la Galería Borghese (Madonna Doni), las figuras de niños que derivan del Niño Jesús del mismo cuadro (G. Gronau, Bihl. 123) o la Fortaleza de la Camera della Signatura (que combina a Ezequiel e Isaías), con sus originales respectivos (figs. 128, 129, 130). <<

[6] Adolf Hildebrand, *Bibl.* 145, p. 71 (y passim). <<

[7] Leonardo da Vinci, *Bibl.* 376, vol. I, p. 95: «dice lo scullore che non puó fare una figura, che non faccia infinite, per iinfiniti termini, che hanno le quantitá continué. Rispondesi che l'infiniti termini dital figura si riducono in due mezze figure, cioè una mezza del mezzo indietro, e l'altra mezza del mezzo inanti, le quali sendo ben proportionate, compongono una figura tonda». <<

[8] La expresión, que se supone del propio Miguel Angel, se encuentra en G. P. Lomazzo, VI, 4, *Bibl.* 199, p. 296. <<

[9] Benvenuto Cellini, *Bibl.* 63, p. 231: «La scultura si comincia ancora ella per una sol veduta, di poi s'incommincia a volgere poco a poco… e cosi gli vien fatto questa grandissima fatica con cento vedute o più, alie quali egli è necessitato a levare di quel bellissimo modo, in che ella si dimostrava per quella

prima veduta». En su carta a Benedetto Varchi, Cellini, de una forma algo más modesta, reclama «otto vedute» de igual perfección para cada escultura (G. G. Bottari y S. Ticozzi, *Bibl.* 47, vol. I, 1822, p. 37). <<

[10] En consecuencia los relieves manieristas muestran agudos contrastes entre el tratamiento de un *relievo schiacciato* y motivos que sobresalen violentamente. La Liberación de Andrómeda de Cellini está ilustrado en A. Hildebrand, *Bibl.* 145, fig. 12, como un ejemplo aleccionador. <<

[11] Véanse p. ej. p. 256, nota 56 y p. 322. <<

[12] Véase recientemente C. Aru, *Bibl.* 15. <<

[13] C. R. Morey, *Bibl.* 224, p. 62. Las opiniones de Morey merecen ser citadas in extenso: «Las figuras poderosamente contenidas de Miguel Angel reflejan la disparidad entre la emoción cristiana y el ideal antiguo, la libre voluntad humana y la voluntad de Dios: las formas racionales de la escultura clásica no estaban hechas para el éxtasis de un místico cristiano, se retuercen en la posesión de un espíritu ajeno y traicionan por la distorsión brutal, por las proporciones incongruentes y la composición discordante, la fuerza del choque del cristianismo medieval con el Renacimiento». <<

[14] Véase p. 262 s. <<

[15] Véase la famosa descripción que hace Vasari de los Esclavos «Boboli», *Bibl.* 366, vol. VII, pp. 272 ss. (Frey, *Bibl.* 103, p. 247). Debe recordarse que Vasari habla de un «modelo echado en un barreño de agua» solo como metáfora, queriendo resaltar el hecho importantísimo de que las formas «emergen» de una superficie plana, sea frontal u ortogonal. <<

[16] Sobre la diferencia entre escultura «per forza di levare» y «per via di porre» véase la carta de Miguel Angel a Benedetto Varchi, G. Milanesi, *Bibl.* 216, p. 522 (véase también E. Lówy, *Bibl.* 198, y K Borinski, *Bibl.* 44, vol. II, p. 169 s. La frase «*pietra*

alpestra e dura» aparece insistentemente en la poesía de Miguel Angel; véase p. ej. K. Frey, *Bibl.* 101), núm. LXXXIV; CIX, 50; CIX, 92. <<

[17] Véase la relación de Condivi de la ira de Miguel Angel ante el descuidado tratamiento por parte de Bramante de las columnas del Viejo San Pedro (Frey, *Bibl.* 103, pp. 110 ss.), o su profunda preocupación por el «imbasamento» en su abandonado vestíbulo de la Biblioteca Médicis en Florencia (E. Panofsky, *Bibl.* 249, especialmente p. 272). <<

[18] En relación con el «movimiento sin locomoción» tan característico del estilo de Miguel Angel puede señalarse que, según los psicoanalistas, una situación emocional de la clase antes mencionada puede llevar a personas ordinarias a la agorafobia, porque cualquier impulso a moverse en una dirección determinada es frenado por una reacción de sentido opuesto. <<

[19] Véase Francesco Berni, citado p. ej. en Frey, *Bibl.* 101, núm. CLXXII, y Condivi, Frey, *Bibl.* 103, p. 204. <<

[20] Véase especialmente K. Borinski, *Bibl.* 46; además: L. von Scheffler, *Bibl.* 301; V. Kaiser, *Bibl.* 161; J. Oeri, *Bibl.* 233; E. Panofsky, *Bibl.* 244, p. 64 (insistiendo sobre los elementos aristotélicos de la teoría del arte en Miguel Angel). Recientemente G. G. Ferrero, *Bibl.* 89; C. Tolnay, *Bibl.* 357; ídem, *Bibl.* 355; O. G. von Simson, *Bibl.* 319, p. 106 ss. <<

[21] Véase especialmente K. Borinski, *Bibl.* 46, pp. 2 ss. y passim. <<

[22] Véase especialmente G. G. Ferrero, *Bibl.* 89 y K. Borinski, *Bibl.* 46, p. 19 ss. Es interesante el que citas de Petrarca se encuentren aún entre las notas ocasionales escritas en algunos dibujos de Miguel Angel, tales como el «*Rott'è l'alta colonna*» en el Fr. 27, o «*La morte el fin d'una prigione scura*» en una hoja con dibujos de la Casa Buonarroti, descubierta e identificada como *Trionfo della Morte*, II, 33, por C. Tolnay, *Bibl.* 347, p. 424. Pero

es todavía mucho más interesante porque muestra el conocimiento que tenía Miguel Angel de los escritos latinos de Petrarca, que el «etwas zweideutige» verso «Valle lochus chlausa loto michi nullus in orbe» del dibujo Fr. 54, es también una cita de Petrarca: es el primer verso de una corta elegía sobre Vaucluse encontrada en una carta a Philippe de Cabassoles, Obispo de Cavaillon:

Valle locus clausa tolo mihi nullus in orbe

Gratior aut sludiis aptior ora meis

Petrarca, *Bibl*. 264, vol. II, 1934, p. 330. <<

[23] Véase el pasaje de los *Dialoghi* de Donato Giannotti, citado en K. Borinski, *Bibl*. 46, p. 3. <<

[24] Hay un parecido entre el vocabulario de Miguel Angel y el de Benivieni que no podría ser casual. Baste citar unas pocas líneas de la Canzona de Benivieni (Pico, *Bibl*. 267, p. 41, V) que podrían compararse al soneto de Miguel Angel, Frey, *Bibl*. 101, XCI:

…quanto ellume

Del suo uiuo splendor fia al cor mio scorta (st. 1).

Ma perche al pigro ingegno amor quell’ale

Promesso ha… (st. 1).

Rafrena el uan disio… (st. 9).

…quinc’eleuando

Di grado in grado se nell’increato

Sol torna, ond’e formato (st. 7).

Quest’al ciel volga, et quello ad terra hor pieghi (st. 2).

Quel lume in noi, che sopr’aciel ci tira (st. 4). <<

[25] Véase Frey, *Bibl*. 101, LXXXIII, LXXXIV, CI, CXXXIV; véase antes, y E. Panofsky, *Bibl*. 244, p. 65 y Notas 59, 157, 281 ss. con más referencias. <<

[26] En este aspecto la idea de «expresión» de Miguel Angel es diametralmente opuesta a la concepción clasicista según la cual una figura es expresiva solo si el que la contempla puede percibir claramente no solo lo que la persona «es» sino también lo que «piensa» (H. Jouin, *Bibl.* 158, p. 56, lección de Charles le Brun). No es de extrañar que en el «Balance des Peintres» de Roger de Piles a Miguel Angel se le conceda solo un 8 por «expresión» mientras a Rafael y Le Brun se les dan 18 y 16 respectivamente (véase J. Schlosser, *Bibl.* 305, p. 605. <<

[27] Véase p. ej. Frey, *Bibl.* 101, CIX, 99, 104, 105. <<

[28] Véase p. ej. Frey, *ibídem*, CIX, 96, 105. <<

[29] Véase p. ej. Frey, *ibídem*, LXXV. <<

[30] Frey, *ibídem*. LXIV. <<

[31] Frey, *ibídem*, CIX, 103, 105. Sobre las fuentes platónicas de la tan repetida comparación del cuerpo humano con una cárcel véanse las notas de W. Scott al tratado *Hermes de castigatione animae* (*Bibl.* 313, vol. IV. 1936, p. 277 ss., especialmente p. 335). En el *Fedón* de Platón, 62, B, la palabra que se usa es φρουρά; en *Axioco*, 377, D, εἰρκτή. El *Corpus Hermeticum* tiene ἡ ἐν τῶσωματι ἐγκεκλετσμένη ψυχὴ. Sobre la expresión «salma» (que aparece en Frey. *Bibl.* 101. CLII) véase por ejemplo la definición del hombre que hace Marco Aurelio como una «ψυχάριον βαστάζων νεκρόν, «una pequeña alma que lleva un cadáver». <<

[32] C. R. Morey, *Bibl.* 224, *loc. cit*. <<

[33] J. P. Richter, *Bibl.* 281, vol. II, núm. 1162. «Or vedi la speranza e'l desiderio del ripatriarsi e ritornare nel primo caso fa a similitudine della farfalla al lume, e'uomo che con continui desideri sempre con festa aspetta la nuova primavera, sempre la nuova state, sempre e nuovi mesi e nuovi anni…: E' non s'avede che desidera la sua disfazione; ma questo desiderio è la quintessenza, spirito degli elementi, che, trovandosi rinchiusa per

l'anima, dallo umano corpo desidera sempre ritornare al suo mandatorio». <<

[34] Véanse pp. 206 s. <<

[35] Sobre el simbolismo neoplatónico en la bóveda de la Capilla Sixtina véase C. Tolnay, *Bibl.* 357. Sobre los dibujos realizados para Tommaso Cavalieri y temas relacionados véase pp. 280 ss. <<

[36] Véase A. della Seta, *Bibl.* 316. <<

[37] Véase K. Lehmann-Hartleben, *Bibl.* 188, pp. 231-237. <<

[38] Una característica de la alta posición social de los arquitectos franceses del siglo XII es que el privilegio del donante de conservar el modelo de una iglesia se extendió en ocasiones al *magister operis* (véase la tumba de Hugues Libergier, el constructor de St. Nicaise en Reims, ilustrada en E. Moreau-Nèlation, *Bibl.* 222, p. 33). <<

[39] El ejemplo mejor conocido es la lápida de la tumba de Friedrich von Wettin en la catedral de Magdeburgo, que con su báculo atraviesa una pequeña imagen del Spinario. En el siglo XIII, las personas prominentes tenían a sus pies un león o un dragón (según el Salmo XCI), tipo reservado originalmente a Cristo pero que ya había sido transferido a la Virgen en el siglo XII. El arzobispo Philipp von Heinsberg (1164-1191, su tumba en la Catedral de Colonia fue erigida casi doscientos años después de su muerte) atraviesa un león con su báculo, y la lápida está rodeada de un muro almenado que recuerda las murallas que él había construido. <<

[40] Hildesheim, Claustro de la Catedral, ilus. p. ej. en H. Beenken, *Bibl.* 22, p. 247. Véase también la tumba de Martín Fernández en el Claustro de la Catedral de León, con una compleja escena de caridad sobre el sarcófago, ilus. en F. B. Deknatel, *Bibl.* 71, figs. 91-93. La coronación de los reyes germánicos en las tumbas de dos arzobispos de Maguncia (Siegfried von Eppstein

y Peter Aspeit o Aichspalt) anuncia un discutido privilegio de su cargo más que ilustra sus hazañas personales. <<

[41] Véase L. Pillion, *Bibl.* 268; y D. Jalabert, *Bibl.* 153. <<

[42] Los *pleureurs* aparecen todavía en las tumbas de Tino da Camaino en S. Chiara de Nápoles; véase W. R. Valentiner, *Bibl.* 363, fig. 4 y láms. 60, 67, 70, 71. <<

[43] Véase W. R. Valentiner, *ibídem, passim*. En la tumba del Obispo Antonio degli Orsi por Tino da Camaino (Valentiner, p. 63, láms. 27, 34) encontramos una forma de compromiso interesante: se representa al obispo sentado, pero con los ojos cerrados y las manos cruzadas de un yaciente. <<

[44] Véase W. R. Valentiner, *ibídem*, lám. 60, 62, 63, 72 ss. <<

[45] Véase Corrado Ricci, *Bibl.* 278. Esporádicamente la escena de la *scuola* se encuentra también fuera de Bolonia, como en la tumba de Cino de'Cinibaldi en Pistoia, ahora atribuida a Agnolo di Ventura, véase W. R. Valentiner, *Bibl.* 363, p. 84, y p. 11, fig. 1. <<

[46] Véase M. Weinberger, *Bibl.* 392. En esta bella tumba los motivos de los ángeles descorriendo las cortinas y portando la imagen del alma aparecen combinados. <<

[47] La tumba de Can Grande della Scala (muerto en 1329) muestra las personificaciones de las ciudades de Belluno, Feltre, Padua y Vicenza, así como incidentes de su conquista. Sobre el simbolismo triunfal en las tumbas del Renacimiento véase W. Weisbach, *Bibl.* 394, pp. 98 ss. <<

[48] Véase L. Planiscig, *Bibl.* 269, p. 371 ss.; la escena de *suovetaurilia* está ilustrada en la fig. 487. <<

[49] Aquí, como en la tumba de Carlo Marzuppini, obra de Desiderio da Settignano, en la misma iglesia, la posición y trabajos del difunto están representados solamente por los libros en su regazo. <<

[50] Véase A. Warburg, *Bibl.* 387, vol. I, pp. 154 ss., y F. Saxl, *Bibl.* 298, pp. 108 ss. <<

[51] La figura de la Fama en el proyecto de Miguel Angel para la Tumba de los *Magnifici* en la Capilla Médicis (Fr. 9a, muestra fig. 150, véase p. 266, nota 84) parece ser uno de los primeros ejemplos; pero la idea fue abandonada ya en el proyecto siguiente, Fr. 9b, nuestra fig. 151. <<

[52] Vasari, *Bibl.* 366, vol. VII, p. 164; Frey, *Bibl.* 103, p. 63. <<

[53] Sobre la historia de la tumba, estudiada de forma excelente por C. Tolnay, *Bibl.* 349, véase Thode, *Bibl.* 340, vol. I, pp. 127 ss.; Tolnay, *Bibl.* 347, 348, 353; J. Wilde, *Bibl.* 401 y 403; E. Panofsky, *Bibl.* 250. <<

[54] Véase E. Panofsky, *ibídem*. <<

[55] Por tanto Vasari llama a la primera figura «Cielo», el dios del firmamento, y a la segunda «Cibale» (recte Cybele), la diosa de la tierra. Al hacer esto puede haber pensando el proyecto de Miguel Angel para la Capilla Médicis (véase p. 268), nota 93). <<

[56] Esta disposición estaba muy en armonía con los principios estilísticos Miguel Angel. La estatua de Moisés, al ser una figura de esquina relacionada con otra estatua, tenía que tener desde luego más de un punto de vista posible; sin embargo predomina el punto de vista frontal decididamente. Lo mismo puede decirse del Esclavo Rebelde del Louvre y de los dos esclavos «Boboli» (Thode, *Bibl.* 340, vol. I, pp. 213 ss., núms. I y IV) en los que la vista de perfil es la predominante. <<

[57] E. Panofski, *Bibl.* 237; C. Tolnay, *Bibl.* 346, con más referencias. <<

[58] Frey, *Bibl.* 103, p. 152. El hecho de que las dimensiones de los esclavos «Boboli» y del grupo de la Victoria sean irreconciliables con la obra de arquitectura efectuada en 1513-14 y exis-

tente en S. Pietro in Vincoli, así como la fecha tardía de estas obras (C. Tolnay, *Bibl.* 349, la fecha posteriormente entre 1532 y 1534) fue probado por J. Wilde, *Bibl.* 403. La brillante hipótesis de Wilde acerca del modelo de escayola de la Casa Buonarroti (Thode, *Bibl.* 340, vol. III, núm. 582, nuestra fig. 172), que según él habría estado destinada a ser pareja del grupo de la Victoria, no es sin embargo igualmente concluyente y se discutirá en el apéndice, pp. 320 ss. <<

[59] Vasari, primera edición (1550); Frey, *Bibl.* 103, p. 66. <<

[60] Condivi (1553); Frey, *ibídem*. <<

[61] Vasari, segunda edición (1568), *Bibl.* 366, vol. VII, p. 164; Frey, *ibídem*. <<

[62] Esta interpretación ha sido defendida por C. Justi, *Bibl.* 160 y W. Weisbach, *Bibl.* 394, pp. 109 ss. Weisbach llega incluso a negar la relación del grupo de la Victoria con la tumba de Julio II, porque su iconografía no es del todo compatible con un simbolismo triunfal en el sentido más estricto del término. <<

[63] Vasari, segunda edición. La identificación que hace Vasari de la segunda figura masculina con S. Pablo es irrecusable, como yuxtaposición de Moisés y S. Pablo está conforme con la tradición, tanto desde el punto de vista bíblico como desde el neoplatónico. Su interpretación de las dos figuras femeninas como *Vita Activa* y *Vita Contemplativa* puede estar sujeta a dudas puesto que no hay prueba documental de la inclusión de estas figuras antes de 1542, cuando las figuras de Raquel y Lea fueron introducidas para sustituir a los desechados Esclavos del Louvre, mientras que sabemos que el proyecto de 1532 incluía ya una Sibila y un Profeta. De esta forma seria teóricamente posible que las dos figuras femeninas planeadas en 1505 fueran Sibilas, no personificaciones de la Vida Activa y la Contemplativa, y qué las seis figuras sedentes planeadas en 1513 consistiendo probablemente en figuras masculinas y femeninas

alternadas, representasen a Moisés, S. Pablo, un profeta y tres Sibilas en lugar de Moisés, S. Pablo, una Sibila, un profeta y las dos personificaciones. Por otra parte no hay ninguna razón positiva para preferir esta u otra hipótesis a la afirmación de Vasari. <<

[64] Véase especialmente K. Borinski, *Bibl.* 46, pp. 96 ss. y O. G. von Simson, *Bibl.* 319, que generalmente sigue a Borinski, pero con una aguda comparación entre la tumba de Julio II y los monumentos anteriores que no muestran una zona intermedia o de transición entre las esferas celestial y terrestre (pp. 48, 108). <<

[65] Véase p. 199. <<

[66] Condivi, Frey, *Bibl.* 103, p. 66. <<

[67] Los motivos de los Profetas y Sibilas derivan en parte de la tradición italiana anterior (la Sibila Eritrea de Signorelli, ya mencionada; la Sibila Deifica de Quercia —Fonte Gaia— y Giovanni Pisano; el Jeremías del S. Juan de Ghiberti en la puerta anterior del Baptisterio de Florencia) y en parte del arte clásico, como sucede con Isaías y la Sibila Líbica. Sin embargo el Zacarías y la Sibila Pérsica están relacionados con los tipos de Evangelista que se usan sobre todo para S. Mateo, y el Joel tiene un notable parecido con el tipo de Evangelista representado p. ej. por el S. Juan de los Evangelios de Reims, Morgan, M. 728, fol. 141, ilus. en *Bibl.* 228, lám. 3. Sobre la posible influencia de las figuras de Evangelistas medievales sobre los grandes artistas del Renacimiento véase H. Kauffmann, *Bibl.* 162, p. 89, lám. 19. <<

[68] La errónea interpretación de la acción del Moisés parece haber comenzado en el último periodo barroco, cuando el interés popular era atraído por lo dramático, y había caído en el olvido la tradición neoplatónica (véase el soneto de G. B. Zappi, 1706, publicado en Thode, *Bibl.* 340, vol. 1, p. 197); ha sido ya

corregido por Borinski, *Bibl.* 46, pp. 122 ss. C. Tolnay ha señalado acertadamente que la estatua de Moisés es una «Weiterbildung der Propheten der Sixtinischen Decke» (*Bibl.* 349). <<

[69] P. Schubring, *Bibl.* 311, p. 66, lám. II. <<

[70] Véase Adolph Goldschmidt, *Bibl.* 115, passim. <<

[71] Thode, *Bibl.* 340, vol. I, p. 181 ss. Thode se refiere al hecho de que se llamaba frecuentemente al pintor «*scimmia della natura*» (sobre la historia de esta metáfora véase E. Panofsky, *Bibl.* 244, p. 89, nota 95); pero podía también haber citado a Cesare Ripa, bajo «Pittura». <<

[72] Véase p. ej. Ripa, bajo «Sensi» (Gula) y «Sfacciataggine»; además E. Mâle, *Bibl.* 207, pp. 334 s. En el arte medieval el mono encadenado simboliza así frecuentemente el estado del mundo antes de la Nueva Revelación (Anunciación de Aix, Ste. Madeleine; el retablo de Lucas Moser en Tiefenbronn, donde un mono encadenado, y una estatua rota, representando el paganismo, sirven de pedestal a la estatua de la Virgen; la Anunciación de Hubert van Eyck en el Metropolitan Museum de Nueva York). En el arte renacentista se usó a menudo este motivo para designar el dominio sobre los sentimientos inferiores en general, como sucede con el grabado de Durero B. 42 (fig. 143) o con la jocosa ilustración en Jacobus Typotius, *Bibl.* 361, pp. 55 s., con el lema «*Exacuerunt dentes suos*, significando la supresión del «*genius Luxuriae*» (fig. 142). Si los Monos Encadenados de Peter Breughel en el Museo de Berlín (fig. 141) se interpretan acertadamente como imágenes de la ciega y desdichada alma humana (véase C. Tolnay, *Bibl.* 345, p. 45) esta interpretación seria adecuada a la idea expresada por Miguel Angel. <<

[73] Véase p. 249, nota 31. <<

[74] Véase p. 196 ss., Pico, *Heptaplus*, IV, 1, *Bibl.* 266, fol. 5, V., contiene la siguiente definición: «*Verum inter terrenum corpus et*

coelestem animi sustantiam opus fuit medio vinculo, quod tam distantes naturas invicem copularet. Hinc munere delegatum tenue illud et spiritale corpusculum quod et medici et philosophi spiritum vocant». <<

[75] Además de los dos Esclavos del Louvre y los cuatro Esclavos «boboli» tenemos los seis Esclavos que aparecen en el dibujo Th. 5 (la parte inferior conserva el proyecto de 1505) los seis Esclavos del dibujo Fr. 3 (1513), y varios dibujos y copias de Esclavos aislados (véase Tolnay, *Bibl.* 353). <<

[76] Ficino, Carta a Locterius Neronius, *Bibl.* 90, p. 837, referido a p. 138. La carta lleva la inscripción «*Anima in corpore dormit, somniat, delirat, aegrotat*». El fragmento traducido aquí dice: «*Si fumus quidam exiguus tantam in nobis vim habet, —...quanto magis censendum est coelestem inmortalemquem animum, quando ab initio ab ea puritate, qua creatur, delabitur, id est, quando obscuri terreni moribundique corporis carcere includitur, tunc, ut est apud Platonicos, e suo illo statu mutari?... Quamobrem totum id tempus, quod sublimis animus in infimo agit corpore, mentem nostram velut aegram perpetua quadam inquietudine hac et illac sursum deorsumve iactari necnon dormitare semperque delirare Pythagorici et Platonici arbitrantur, singulasque mortalium motiones, actiones, passiones nihil esse aliud quam vertigines aegrotantium, dormientium somnia, insanorum deliramenta*». <<

[77] Esto puede ser cierto también de las poco frecuentes representaciones triunfales en otras tumbas renacentistas coleccionadas por W. Weisbach, *Bibl.* 394, pp. 102 ss. Tal como ha mostrado K. Lehmann-Hartleben, incluso en la época romana la representación de ritos triunfales ya había sido transferida al arte funerario y relacionada con la idea de una apoteosis en sentido religioso (*Bibl.* 189). <<

[78] El modelo clásico para la parte inferior de la tumba de Julio II, un sarcófago del Vaticano (ilust. en E. Panofsky, *Bibl.* 250,

con más referencias), parece contener ideas comparativamente semejantes en cuanto a la vida en la tierra y la inmortalidad: según el Prof. K. Lehmann-Hartleben la representación de marido y mujer conducidos hacia la puerta de la Muerte, ornada con representaciones de las Cuatro Estaciones (símbolos del tiempo) y flanqueada de *genii* desnudos coronados por Victorias, anunciaría la reunión después de la muerte y la concesión de la «corona de la vida». <<

[79] Sobre la historia de la Capilla Médicis véase especialmente Thode, *Bibl.* 340, vol. I, pp. 429 ss.; A. E. Popp, *Bibl.* 273; C. Tolnay, *Bibl.* 354. <<

[80] Véase C. Tolnay, *ibídem*, p. 22. <<

[81] La idea de añadir a estas cuatro tumbas las de los dos Papas Médicis, León X y Clemente VII surgió demasiado tarde para influir al esquema general (23 de mayo de 1524). La única solución que pudo encontrar Miguel Angel habría sido situar las tumbas papales en los pequeños anexos (*lavamani*), pero pronto se desechó esta idea. <<

[82] Según este plan —descubierto por G. Tolnay, *Bibl.* 354— los cuatro sarcófagos habrían estado colocados sobre los cuatro arcos, mientras la tumba del Cardenal Giulio Medici (más tarde Papa Clemente VII) habría estado colocada bajo el crucero. <<

[83] Véanse los dibujos Fr. 48, 125 a, 267 b, 39, 70 (C. Tolnay, *Bibl.* 354, fig. 8-12). Otro boceto en Fr. 70 (Tolnay, fig. 16) podría referirse también al monumento exento; el que no se proyecten los sarcófagos en los lados rehundidos respecto del plano principal no es argumento en contra porque esto mismo puede observarse en Fr. 48. La identificación del centro del boceto Fr. 39 (Tolnay, fig. 10) con el proyecto del arco de Jano parece algo dudoso a la vista del hecho de que los grandes arcos están unidos por un arquitrabe horizontal que parecería señalar una estructura masiva como en Fr. 125 a (Tolnay, fig. 9). <<

[84] La inclusión de esta figura, muy ligeramente esbozada, parece ser una idea posterior. La inscripción *«La Fama tiene gli epitaffi a giacere»* debe ser traducida; «La Fama mantiene los epitafios en posición». La palabra *epitaffi* no puede significar efigies yacientes, sino solo las lápidas; esto coincide con la posición de la figura en el dibujo y con el hecho de que el proyecto no incluía ninguna efigie. <<

[85] Dibujo Th. 531 a (E. E. Popp, *Bibl.* 273, lám. 28); véase Th. 246 b, 386 a, 424, 459 b, 462, 531 b. A. E. Popp, p. 131, ha señalado que las efigies que se ven en estas copias difícilmente pudieron ser planeadas por Miguel Angel. Sobre el dibujo Th. 241 (Popp, lám. 30 a y K. Borinski, Bibl 46, fig. frente a p. 136) véase Popp, pp. 129 s. <<

[86] Si el dibujo Fr. 39, boceto superior derecha (C. Tolany, *Bibl.* 354, fig. 13) se refiere a las tumbas individuales adosadas, o reproduce un lado del monumento exento, está sujeto a conjeturas. <<

[87] A excepción del dibujo Th. 511 a (A. E. Popp, *Bibl.* 273, lám. 29) que es una variante libre basada en ambos estudios preliminares y las tumbas tal como se llevaron a cabo, véase A. E. Popp, p. 134. <<

[88] Véase el dibujo Fr. 9 b, fig. 151. <<

[89] Esta interpretación, que generalmente no se acepta por los escritores más modernos, fue propuesta por B. Berenson, *Bibl.* 28, núm. 1497. La estrecha relación entre Fr. 55 y la fase de la doble tumba adosada está evidenciada también por el hecho de que una de las figuras reclinadas que se ven en Fr. 55 está esbozada en Fr. 47. <<

[89a] Véase A. E. Popp, *Bibl.* 273, pp. 130 y 165 ss. <<

[90] Esta identificación fue hecha por A. E. Popp, *ibídem*, pp. 141 s. <<

[91] Nota a Fr. 162; véase Vasari, *Bibl*. 366, vol. VI, p. 65; Frey, *Bibl*. 103, p. 360. <<

[92] Véase el dibujo Th. 511 a, donde sin embargo la derecha y la izquierda han sido invertidas. En este dibujo el Día está caracterizado como el Sol y la Noche como la Luna. <<

[93] Véase pp. 197 s. El que las dos estatuas a ambos lados de Lorenzo de Médicis debieran haber representado los elementos Fuego y Agua (A. E. Popp, *Bibl*. 273, p. 164) no es muy probable, porque las figuras de «Cielo y «Terra», el primero sonriendo, la última afligida, personifican al cielo y la tierra en un sentido metafísico y no en el sentido de los elementos Aire y Tierra. Los cuatro elementos están simbolizados adecuadamente por los Dioses-Ríos de la zona inferior de la composición (véase ulteriormente). <<

[94] Las razones de esta supresión no han sido todavía enteramente aclaradas. Un estudio cuidadoso de los tronos vacíos se conserva en el dibujo Fr. 266. <<

[95] Esta identificación se debe también a A. E. Popp, *Bibl*. 273, p. 142. <<

[96] A. E. Popp fue el primero en notar que los dibujos Fr. 19, 59 y 51 estaban probablemente destinados a la decoración de los lunetos de la Capilla Médicis (*loc. cit.*, pp. 158 ss.). El que la escena de Judit (prefiguración de la Victoria de la Virgen sobre el Demonio) pueda haber sido concebida como réplica a la Serpiente de bronce (prefiguración de la pasión de Cristo) lo sugieren la bóveda de la Capilla Sixtina y el dibujo apócrifo Fr. 306 que parece reflejar una composición miguelangelesca de la tercera década, y no inadecuado para el espacio que había que ocupar. <<

[97] C. Tolnay, *Bibl*. 355. <<

[98] La interpretación platónica de la Capilla Médicis fue sugerida por V. Kaiser, *Bibl*. 161 y J. Oeri, *Bibl*. 233; desarrollada

por K. Borinslci, *Bibl.* 46, pp. 97 ss., cuyas opiniones fueron aceptadas por O. G. von Simson, *Bibl.* 319, pp. 106 ss., y fueron definitivamente confirmadas por Tolnay, *Bibl.* 355. A pesar de la actitud escasamente critica de Borinslci hacia el material y sus numerosos errores, de hecho, merece crédito por haber comprobado que la interpretación de las obras de Miguel Angel debían basarse en los neoplatónicos florentinos mejor que en el mismo Platón, y por haber llamado la atención sobre las fuentes. El análisis siguiente se debe en gran parte tanto a Borinski como a Tolnay. <<

[99] Véase p. 194. <<

[100] Véase J. Oeri, *Bibl.* 233; K. Borinslci, *Bibl.* 46, pp. 130 ss.; O. G. von Simson, *Bibl.* 319, p. 107; C. Tolnay, *Bibl.* 355, p. 305. <<

[101] Landino, Comentario a Dante, *Inferno*, XIV, 116, *Bibl.* 180, fol. LXXI, v. (véase también *ibídem*, sobre Inferno, III, 78, fol. XXI; Además Landino, *Bibl.* 179, fol. K 2 ss.). <<

[102] Landino, *Bibl.* 179, fols. K 2 ss., *«Ex Hyle igitur unico flumine mala haec omnia eveniunt»*. <<

[103] Ficino, Carta a Andrea Cambino, *Bibl.* 90, p. 671. <<

[104] V. Cartari, *Bibl.* 56, p. 145: «Circonda questa Palude l'Inferno, perchè altrove non si trova mestitia maggiore, et perciò vi fu anco il fiume Lete, Acheronte, Flegetonte, Cocito, et altri fiumi, che significano pianto, dolore, tristezza, ramarico et altre simili passioni, che sentono del continuo i dannati. Le quali i Platonici vogliono intendere, che siano in questo mondo, dicendo che l'anima allhora va in Inferno, quando discendo nel corpo mortale, ove trova il fiume Lete, che induce oblivione, da questo passa all'Acheronte che voul dire privatione di allegrezza, perchè scordatasi l'anima le cose del Cielo…, et è perciò circondata dalla Palude Stigia, et se ramarica sovente, et ne piange, che viene a fare il fiume Cocito, le cui acque sono tutte di

lagrime et di pianto, si como Flegetonte le hà di fuoco et di fiamme, che mostrano l'ardore dell'ira et de gli altri affetti, che ci tormentano mentre che siamo nell' *inferno di questo corpo*». <<

[105] *«Il Dì e la Notte parlano, e dicono: Noi abbiamo col nostro veloce corso condotto alla morte il duca Giuliano»* (Fr. 162 y Frey, *Bibl.* 101, XVII). Se encuentran paralelos en la tradición anterior, p. ej. en un grabado en madera alemán de hacia 1470 (F. M. Haberditzl, *Bibl.* 129,1. p. 168 y lám. CVIII, ilust. también en E. Panofsky *Bibl.* 243, lám. LXVIII, fig. 102) donde el Día y la Noche, simbolizados por el sol y la luna, dicen los versos siguientes:

Wir Tag und Nacht dich ersleichen

Des Kanstu n(it ent) weichen.

El que el resto del texto de Miguel Angel se refiera a la doctrina neoplatónica de la inmortalidad (C. Tolnay, *Bibl.* 355, p. 302) es sin embargo difícil de probar. Porque la interpretación del verso: «Che avrebbe di noi dunque fatto, mentre *vivea*?» (¿Qué habría hecho con nosotros cuando estaba vivo?») como «¿Qué habría hecho su *alma* con nosotros si *hubiera vivido* más tiempo?» (es decir, «¿habría ejercido su alma un poder más grande debido a la mayor duración de su vida en la tierra?») no está confirmada por el texto. La introducción de la Fama en el proyecto Fr. 9 a parece mostrar que Miguel Angel, antes de que sus planes estuvieran maduros, no era del todo opuesto a elaboradas alegorías laudatorias. <<

[106] Condivi, Frey, *Bibl.* 103, p. 136: «*...significandosi per queste il Giorno e la Notte o per ambi duo il Tempo, che consuma il tutto... E per la significatione del tempo voleua fare un topo... percioche tale animaluccio di continuo rode et consuma, non altrimenti chel tempo ogni cosa diuora*». Sobre el motivo del ratón véase p. 105, nota 42. <<

[107] Véase Pico, I, 9, *Bibl.* 267, fols. 12 ss., y Fiemo, *Argumentum in Phaedonem, Bibl.* 90, p. 1394: «*Acheron... respondet quoque aeri partique mundi meridianae. Phlegeton igni respondet atque orienti... Styx Cocitusque respondet terrae atque occasui*» (véase también *Theol. Plat.*. XVIII, 10, *Bibl.* 90, p. 421). Sin embargo la conciencia filológica de Ficino le impidió aceptar plenamente la interpretación de los ríos del Hades como símbolos de los elementos materiales y sus cualidades, porque se dio cuenta de que Platón habla de ellos en un sentido puramente escatológico: «quae… [es decir, ilumina] quisquis secundum nostri corporis humores animique perturbationes *in hac vita* nos affligentes exponit, nonnihil adducit simile vero, verumtamen veritatem integram non assequitur. Plato enim et hic et in Republica significat praemia virtutum et supplicia vitiorum *ad alteram vitam* potissimum pertinere». (Argum. in Phaed., loc. cit.; las itálicas son mías). <<

[108] Véase la expresión de Ficino «*corporis humores animique perturbationes*» en el fragmento citado en la nota anterior. Sobre la identificación de la Noche con el agua véase también la frase «*nox umida*» en Virgilio, *Aen.*, V, 738 y 835. <<

[109] E. Steimann tenía toda la razón al suponer que los Periodos del Día implican, en cierto sentido, la acción de los elementos y los humores {*Bibl.* 322). Cometió el error sin embargo de, en primer lugar, basarse casi exclusivamente en una canción de carnaval («*man stutzt von vorn herein*» dice Thode), que no es más que un débil reflejo de una gran tradición cosmológica; en segundo lugar, por no considerar el proyecto en su totalidad; en tercer lugar, por relacionar las cuatro figuras con los cuatro elementos, etc., al azar, en lugar de hacerlo sobre la base de la tradición establecida. <<

[110] Sobre esta extendida teoría véase *Bibl.* 252 y 253. <<

[111] Vasari, *Bibl.* 366, vol. VII, p. 196, Frey, *Bibl.* 103, p. 133. <<

[112] C. Tolnay, *Bibl.* 355, pp. 289, 292 y fig. 10. <<

[113] Parece que esta interpretación fue propuesta por primera vez por J. Richardson, *Bibl.* 279, vol. III, pp. 136 ss. Fue sin embargo Borinski el primero que la consideró en relación con las fuentes neoplatónicas contemporáneas. <<

[114] Así es bastante posible aceptar la interpretación de C. Tolnay de los retratos ducales como *«imagini delle anime trapassate, divinizzate alla maniera antica»* (*Bibl.* 355, p. 289), sin negar que su clara diferencia pone de relieve la antítesis entre la vida activa y la contemplativa, justificando ambos una exigencia de inmortalidad. <<

[114a] El *locus classicus* para esta doctrina, nunca olvidado incluso durante la Edad Media, aunque alcanzó una nueva importancia en el Renacimiento, es Macrobio, *Comm. in Somnium Scipionis*, I, 12-14: *«In Saturni* [es decir, *sphaera producit anima*] *ratiocinationem et intelligentiam, quod λογιστικόν et θεωρητικόν vocant; in Jovis vim agendi, quod πρακτικόν dicitur»*. <<

[115] Pico, I, 7, *Bibl.* 267, fol. 10: *«Saturno è significatiuo della natura intellettuale, laquale solo atiende et è uolta allo intendere et contemplare. Gioue è significatiuo della uita attiua, laquale consiste nel reggere, administrare et muouere con lo imperio suo le cose à se soggiette et inferiori. Queste dua proprietà si truouano ne pianeti da e medesimi nomi significan, cioè Saturno e Giuoe; perchè come lore dicono, Saturno fa li huomini contemplatiui, Giuoe dà loro principati, gouerni, et administratione di popoli»*. <<

[116] Véanse en lugar de otros ejemplos las inscripciones de los grabados florentinos que representan a los Hijos de Júpiter (F. Lippmann, *Bibl.* 195, lám. A II, B II). <<

[117] Véase J. B. Cárter, *Bibl.* 57, bajo «Nox», y C. F. M. Bruchmann, *Bibl.* 51, bajo Núi;. <<

[117a] K. Borinski, *Bibl.* 46, pp. 157 ss. <<

[118] Véase Ripa, bajo «Silentio»: *«il dito indice alla bocca»; «un dito alle labbre della bocca»; «col dito alla bocca»*. El «Malanconico» de Ripa (bajo «Complessioni») tiene incluso cubierta la boca con una venda que *«significa il silentio»*. <<

[119] En el cod. Vat. lat. 1398, fol. II se ve a Saturno manteniendo las llaves de una caja fuerte cerrada. En el cod. Tubingensis M. d. 2, el melancólico se dispone a enterrar una caja fuerte llena de dinero y los atributos de una bolsa o una mesa cubierta con monedas aparece casi siempre en representaciones de Saturno y el melancólico (véanse las ilustraciones en *Melancholia. Bibl.* 253); en la *Sfera*, de Leonardo Dati las cualidades de previsión y avaricia se mencionan juntas: *«Disposti* [es decir, los melancólicos] a tucte larti davaritia, et a molti pensieri sempre hanno il core». <<

[120] El que Lorenzo sujete un pañuelo arrugado en su mano izquierda puede expresar una idea similar al ovillo del «Pensiero» de Ripa. <<

[121] Según la redacción del pasaje de Macrobio mencionado anteriormente y encontrado en los manuscritos «Kyeser», y reimpreso en A. Hauber, *Bibl.* 135, p. 54. <<

[122] F. Lippmann, *Bibl.* 195, lám. A II, B II. <<

[123] E. Steinmann, *Bibl.* 322, pp. 110 s., fig. 27-28. <<

[124] K. Borinski, *Bibl.* 46. p. 135. <<

[125] Véase P. Durand, *Bibl.* 80; J. Wilpert, *Bibl.* 404, vol. 1, pp. 58 ss. Es característico que Sta. Maura en su visión (citado por Wilpert, *loc. cit.*) vea el trono «cubierto de paños» como aparece en todas las representaciones paganas; véase la ilust. al texto p. 265. <<

[126] Véase L. R. Taylor, *Bibl.* 335; también A. L. Abaecherli, *Bibl.* 1. <<

[127] G. Milanesi, *Bibl.* 215, p. 104. <<

[128] El fragmento ha sido tomado en serio solo por K. Borinski, *Bibl.* 46, p. 142, y, basado en su autoridad, por O. G. von Simson, *Bibl.* 319, p. 109. Incluso en asuntos de negocios, Sebastiano no puede nunca ser serio por completo; véase p. ej. su jocosa proposición al Duque Ferrante Gonzaga (P. D'Acchiardi, *Bibl.* 2, p. 276). <<

[129] «Thomas Walleys», *Bibl.* 386, fol. LXXXII. <<

[130] Véase por ejemplo Claudius Minos: Comentario a Alciato, *Emblemata,* IV, *Bibl.* 5, pp. 61 ss. El águila (la palabra *aquila* supuestamente derivada de *acumen*) sería el atributo de San Juan, «*ut eius in divinis rebus acumen longe perspicax et oculatum, ut ita dicam, ostenderent*». Minos concluye el pasaje con la frase: «Sed hic me cohibeo, *quod id esse videam Theologorum pensum*». <<

[131] Claudius Minos, *ibídem*. <<

[132] Véase p. 94, nota 2. <<

[133] Platón, *Leges,* 1, 636 c. <<

[134] Jenofonte, *Symposium,* VIII, 30. <<

[135] Véase p. ej. S. Agustín, *De Civ. Dei,* VII, 26, y XVIII, 13, probablemente basado en *Tuscul.* IV, 33 (70, 71) de Cicerón. En *Tuscul.* I, 26 (65) Cicerón se adhiere sin embargo a la interpretación de Jenofonte. <<

[136] Véase p. ej. Fulgencio, *Mitol.,* I, 25, de acuerdo con el *Mythographus II,* 198. <<

[137] Véase Hyginus, *De Astronomia,* II, 29, de acuerdo con el *Mythographus III,* 3, 5, *Bibl.* 38, p. 162. <<

[138] Clarac, *Bibl.* 66, vol. II, lám. 181, núm. 28. <<

[139] Esta línea de tradición está resumida en Boccaccio, *Geneal. Deor,* VI, 4. <<

[140] Landino, Comentario al Dante, *Bibl.* 180, fol. CLVI, v: «*Sia adunque Ganimede l'humana mente la quale Gioue, idest el somno Idio ama. Sieno e suoi compagni l'altre potentie dell'anima come e vegetatiua e sensitiua* [esta última comprende aquí obviamente tanto el *sensus exterior* como el *sensus interior* o imaginación], *Apposto adunque Gioue, che essa sia nella selua, idest remota delle cose mortali, et con Vaquila già detta la inalza al cielo. Onde essa abbandona e compagni, idest la vegetatiua et sensitiua; et abstratta et quasi, come dice Platone, rimossa dal corpo, è tutta posta nella contemplatione de' secreti del cielo*». <<

[141] El comentario de Claudius Minos a este Emblema (véase p. 278, nota 131) es casi una monografía sobre Ganimedes. <<

[142] A. Bocchius, *Bibl.* 37, Symb. LXXVIII («*Vera in cognitione dei cultuque voluptas*»; Οὒχ ἡδὺ σώματος ὀνομασθεις, ἀλλα ἡδὺ γνώμων) y LXXIX («*Pacati emblema hoc corporis atque animi est*»; Γάνυσθαι μὴδεσι). Sobre las ilustraciones de estos dos *concetti* véase más adelante. <<

[143] Natalis Comes, *Bibl.* 67, IX, 13, también muy extenso y erudito, se decide en última instancia a favor de una interpretación idealista: «*Nam quid aliud per hanc fabulam demostrabant sapientes, quam prudentem virum a Deo amari, et illum solum proxime accedere ad divinam naturam?*». <<

[144] La mejor réplica del original perdido es el dibujo Fr. 18. Acerca de otras copias, grabados, etc., véase Thode, *Bibl.* 349, vol. II, pp. 350 ss. Es interesante señalar que las ilustraciones de los Symb. LXVIII y LXIX de Bocchi, citadas en la nota 142, están también copiadas de la composición de Miguel Angel. La segunda, sin embargo, muestra a Ganimedes vestido en lugar de desnudo (con referencia a la aseveración de Plinio sobre el escultor clásico Leochares, *Nat. Hist.*, XXXIV, 8) para mostrar una perfecta armonía del cuerpo y del alma, Ganimedes no es herido por las garras del águila. <<

[145] Un prototipo clásico muy restaurado y solo conocido por el grabado de Clarac, *Bibl.* 66, III, lám. 407, núm. 696, ha sido propuesto por H. Hekler. *Bibl.* 138, p. 220. Un tipo similar ha sido transmitido por un mosaico de Sousse (*Bibl.* 151, lám. 136). Pero ninguna representación anterior a Miguel Angel muestra a Ganimedes tan firmemente atrapado por las garras del águila. <<

[146] Véase K. Borinski, *Bibl.* 46, p. 142, con una cita de Landino. F. Wickhoff, *Bibl.* 397, p. 433, cita como paralelo poético el verso: «*Volo con le vostr'ale e senza piume*», de Frey, *Bibl.* 101, CIX, 19, y la segunda estrofa del soneto, Frey, *ibídem*, XLIV. <<

[147] Véase Thode, *Bibl.* 340, vol. II, pp. 350 y 356 ss, con más referencias. La reproducción de Frey está invertida; en B. Berenson, *Bibl.* 28, lám. CLXXX, se encuentra una reproducción correcta. <<

[148] Virgilio, *Aen.*, VI, 497. <<

[149] La versión homérica según la cual Titio fue torturado por dos buitres (Odisea, XI, 576 ss.) cayó en el olvido hasta el siglo XVI. Desde Ovidio, *Met.*, IV, 456 ss., la combinación de los cuatro personajes antes mencionados es un rasgo común de las descripciones y representaciones del Hades, o «Reino de las Furias» como se le llama a menudo basándose en Ovidio, *Met.*, IV, 453, donde se hace referencia a las «tres hermanas» como porteras de Hades, por así decirlo. El parecido formal entre Titio y Prometeo ha llevado a muchas confusiones en tratados modernos. Aun el Titio de Miguel Angel se cita erróneamente en ocasiones, F. Wickhoff, *Bibl.* 397, p. 434; de hecho el dibujo fue usado para un Prometeo por Rubens, R. Oldenbourg, *Bibl.* 234, p. 74, fig. 161), y el Titio de Tiziano en el Museo del Prado se ve constantemente citado y reproducido como Prometeo. Es evidente que esta pintura representa a Titio (fig. 160) no solo por la serpiente, indicadora del mundo subterráneo, sino tam-

bién porque pertenece a una serie que comprendía a Sísifo (aún conservado), Tántalo e Ixion (las dos últimas se mencionan en el inventario de la Reina María de Hungría; R. Beer, *Bibl.* 24, p. CLXIV, núm. 86). Los cuatro cuadros estaban reunidos en una habitación llamada «la pieza de las Furias», habitación del Hades, y están exactamente descritas por V. Carducho, *Bibl.* 55, p. 349. La confusión parece haber sido causada por Vasari, que menciona un Prometeo hasta ahora desconocido junto con el Titio, pero añade explícitamente que el cuadro de Prometeo nunca estuvo en España (*Bibl.* 366, vol. VII, p. 451, repetido por G. P. Lomazzo, VII, 32, *Bibl.* 199, p. 676 en el capítulo «*Della forma delle tre furie infernali*»). <<

[150] Petrarca, *Africa, Bibl.* 263, anteriormente aludido, p. 153, nota 46. <<

[151] Lucrecio, *De. Rer. Nat.*, III, 982 ss. <<

[152] P. Bembo, *Asolani*, I, *Bibl.* 26, p. 85. <<

[153] Ripa, bajo «Tormento d'Amore». <<

[154] Véase p. ej. la carta a Bartolomeo Angiolini, Milanesi, *Bibl.* 216, p. 469. <<

[155] Frey, *Bibl.* 101, LXXXVI. Desde este punto de vista la interpretación del grupo de la Victoria como una especie de autorretrato espiritual con rasgos platónicos es bastante defendible a pesar del hecho de que estuviera destinado a la Tumba de Julio II. <<

[156] Thode, *Bibl.* 340, vol. II, pp. 358 ss. Sobre las fuentes clásicas véanse los artículos citados en p. 240, nota 3. <<

[157] La ordenación dada por Thode (Fr. 57, 75, 58) es aceptada casi generalmente (A. E. Brinckmann, *Bibl.* 49, pp. 45 ss. sugiere sin embargo el orden Fr. 57, 58, 75) y está evidentemente acertado. En el Fr. 57 Miguel Angel se mantiene relativamente cerca de los modelos clásicos, con una gran asimetría debida a

la disposición vertical de motivos que originalmente estaban alineados en un espacio horizontal. Fr. 75, tiene un eje rígido casi enfáticamente no-clásico, con los caballos divididos en grupos simétricos, y Faetonte cayendo de cabeza en el centro de la composición (véanse las ilustraciones del Emblema LVI de Alciato, nuestra fig. 170). Fr. 58 da la solución definitiva en cuanto que sintetiza los principios seguidos en las dos otras composiciones. <<

[158] Véase p. ej. Lucrecio, *De. Rer. Nat.*, V, 396 ss.; *Mythographus III*, 8, 15, *Bibl.* 38, p. 208. Una colección completa de interpretaciones evemeristas y naturalistas se encuentra en Boccaccio, *Geneal. Deor.*, VII, 41, y en Natalis Comes, *Bibl.* 67, VI, I, p. 552. <<

[159] Véase p. ej. el *Ovidio Moralizado* francés, C. de Boer, *Bibl.* 40, vol. I, pp. 186 ss. (Faetonte como un filósofo orgulloso, también como Anti-Cristo, mientras el Sol representa a Cristo); «Thomas Walleys», *Bibl.* 386, fol. XXVI, V (Faetonte representando a los malos jueces y prelados); Gaguin, De Sodoma (el destino de Faetonte como paralelo al de Sodoma, ilust. de esta forma en una serie de manuscritos de la Cité de Dieu, a pesar de que no se le menciona en el texto, véase V. de Laborde, *Bibl.* 178, vol. II, p. 410, y lám. XLVII, CX); Landino, Comentario a Dante, *Inferno*, XVII, 106, *Bibl.* 180, fol. LXXIX (Faetonte e Icaro representando a «*tutti quelli e quali mossi da troppa presumptione di se medesimi et da temerità ardiscono a fare imprese sopra le forze e le facultà loro*»; Alciato, *Emblemata*, LVI, *In temerarios* (nuestra fig. 170). <<

[160] G. Milanesi, *Bibl.* 216, pp. 462-464 (nótese el uso de la palabra «prosuntuoso», que recuerda el «*presumptione*» de Landino. <<

[161] Carta del 28 de julio de 1533, *ibídem*, p. 468. <<

[162] Véase Milanesi, nota a la carta del 28 de julio de 1533. <<

[163] Platón, *Fedro*, 251 a. <<

[164] Véase especialmente Frey, *Bibl*. 101, CIV, citado por Borinski, *Bibl*. 46, p. 35. <<

[165] F. M. Molza, *Bibl*. 218, núm. LVI, p. 145; véase E. Panofski, *Bibl*. 246, col. 50. Un soneto de Molza dirigido a Miguel Angel, reimpreso, *ibídem*; el estilo de *rilievo* de Miguel Angel se usa para una complicada alegoría en el soneto, núm. CXXVII, p. 416. Con una breve interrupción, Molza vivió de 1529 a 1535 con el Cardenal Ippolito Farnese que estaba especialmente interesado en los dibujos de Cavalieri (véase Thode, *Bibl*. 340, vol. II, p. 351). <<

[166] Según C. Tolnay, *Bibl*. 349. Sobre otras réplicas, grabados, etc., véase Thode, *Bibl*. 340, vol. II, pp. 363 ss. <<

[167] Es curioso que se haga constantemente referencia a este animal de pezuñas partidas como si fuera un asno; K. Borinsky, *Bibl*. 46, p. 69, ha llegado a elaborar una explicación iconográfica de esta suposición. <<

[168] Hay un tipo de Sileno relativamente «idealista» en el arte del Renacimiento. <<

[169] K. Frey, *Bibl*. 102, texto a Fr. 187. <<

[170] Es interesante señalar que el niño (*recte* Andrii) que orina en la «Bacanal» de Tiziano está tomado del mismo tipo de sarcófago (*Bibl*. 66, vol. II, lám. 132, número 38), que fue una de las fuentes principales de la Bacanal infantil de Miguel Angel. <<

[171] Véase Thode, *Bibl*. 340, vol. II, p. 363 ss; sobre las fuentes clásicas véanse los artículos enumerados en p. 240, notá 3. <<

[172] Esta figura es una versión reducida de la joven del Sacrificio de Noé que a su vez está tomada de un modelo clásico (véase E. Gombrich, *Bibl*. 119). La figura del muchacho que lleva un haz de leña deriva de la figura correspondiente en el mis-

mo fresco, y el grupo de «Sileno» está concebido en general según el *Arrepentimiento de Noé*. <<

[173] Véase p. 70 ss. <<

[174] Véase Thode, *Bibl.* 340, vol. II, pp. 492 ss. <<

[175] Véase E. Wind, *Bibl.* 406. Es característico que la traducción de Ovidio de F. G. Bonsignori, *Bibl.* 42, transcribe las líneas, *Met.* XII, 219 ss., de la forma siguiente: «Uno degli centauri ardea di duplicata *luxuria*: cioè damore e per ebrieza di vino» (citado en C. Tolnay, *Bibl.* 351, p. 106, nota 2. <<

[176] Véase p. 196. <<

[177] Para referencias más amplias véase Thode, *Bibl.* 340, vol. II, pp. 375 ss.; véase también A. E. Brinckmann, *Bibl.* 49, núm. 59, y T. Borenius y R. Wittkover, *Bibl.* 43, p. 39. <<

[178] Hieronymus Tetius, *Bibl.* 337, p. 158: «*Mundi globo Juvenis innixus, nudo corpore, eodemque singulis membris affabre compaginato, primo se intuentibus offert; quem angelus, tuba ad aures admota, dormientem excitat; hunc non aliud referre crediderim, quam ipsam Hominis mentem a vitiis ad virtutes, longo velute postliminio, revocatam; ac proinde, remota ab eius oculis longius, vitia circunspicies*». El pasaje está aludido en la *Michelangelo-Bibliographie, Bibl.* 323, núm. 1901, pero parece haber sido pasado por alto en escritos recientes. <<

[179] Véase p. 113. <<

[180] Ripa, bajo «Emulatione, Contesa e Stimolo di Gloria»: «*La tromba parimente della fama escita gli animi de'virtuosi dal sonno della pigritia et fa che stiano in continue vigilie*». <<

[181] Véase E. Panofsky, *Bibl.* 251. <<

[182] Véase A. Doren, *Bibl.* 77, y E. Cassirer, *Bibl.* 59, lám. II; también Ripa, bajo «Fortuna» e «Instabilità». <<

[183] Véase Thode, *Bibl.* 340, vol. II, pp. 365 ss., también A. E. Brinckmann, *Bibl.* 49, núm. 52. A. E. Popp, *Bibl.* 274 y 272, ha

señalado que el dibujo Fr. 298 es solo una copia. El autor tiene que admitir que estaba equivocado cuando lo creyó auténtico (*Bibl*. 245, p. 242). Sobre la interpretación véase K. Borinski, *Bibl*. 46, pp. 63 ss.; R. Förster, *Bibl*. 97 (comentada por E. Panofsky, *Bibl*. 246, col. 47). Para los modelos clásicos A. Hekler, *Bibl*. 138, p. 222 (tipo de Kairos) y F. Weege, *Bibl*. 391, p. 179. <<

[184] Pico, II, 2, *Bibl*. 267, fol. 18, v-19, aludido anteriormente: «*Et per piena intelligentia che cosa è desiderio naturale, e da intendere che essendolo oggietto del desiderio el bene, et hauendo ogni creatura qualche perfettione à se propria per participatione della bontà diuina... bisogna che habbia uno certo fine, nel quale quel grado, di che lei è capace di felicità, ritruoua, et in quello naturalmente si diriza el uolga, come ogni cosa graue al suo centro. Questa inclinatione nell crealure che non hanno cognitione, si chiama desiderio naturale, grande testimonio della prouidentia diuina, dalaquale sono state queste tali creature al suo fine dirizate, como la saetta del sagittario al suo berzaglio, il quale non è dalla saetta conosciuto, ma da colui che con occhio sapientissima prouidentia verso quello la muoue*». <<

[185] Entre las interpretaciones anteriores solo la defendida por R. Förster, *Bibl*. 97, parecía aceptable, tanto que el autor se adhirió a ella antes de conocer el pasaje de Pico antes citado (*Bibl*. 246, col. 47): Se creía que la composición de Miguel Angel había sido inspirada por Luciano, *Nigrinus*, 36, donde el efecto de un discurso filosófico bien desarrollado se compara al de una flecha atinadamente dirigida. Porque esta interpretación parecía estar corroborada por el hecho de que la expresión homérica βάλλ’ οὕτως, que se cita al final del pasaje de Luciano, fue adoptada como lema por el Cardenal Alessandro Farnese y estaba ilustrado por el Hermes armado que se ve en el dibujo Fr. 298. Esto parecía confirmar la relación de la composición de los *Saettatori* con el pasaje de Luciano, tanto más cuanto que el lema había sido sugerido por F. M. Molza. Sin embargo el

Cupido dormido, la figura como de sátiro y los *putti* preparando las armas, y la impresión de que las figuras no actúan por voluntad propia, son difíciles de armonizar con el texto de Luciano (traducido en R. Förster, *loc. cit*.), mientras que estos motivos estarían en perfecto acuerdo con el pasaje de Pico. Cuando Molza vio el dibujo de Miguel Angel puede haber concebido la idea de usar el Hermes armado para una ilustración del lema βάλλ᾽ οὕτως que puede haber sido tomado directamente de Homero en vez de Luciano con completa independencia del contenido de la invención de Miguel Angel. <<

[186] F. Wickhoff, *Bibl*. 397, p. 433. <<

[187] Véase C. Tolnay, *Bibl*. 350. <<

[188] Véase F. Baumgart y B. Biagetti, *Bibl*. 21, pp. 16 ss. <<

[189] Frey, *Bibl*. 101, CL. <<

[190] Véase p. ej. las últimas crucifixiones que vuelven a la antigua cruz en forma de Y (Fr. 129), o (Fr. 128, 130) muestran a la Virgen en una actitud semejante a la que presenta en obras del siglo XIV, como el retablo de Mühlhausen de 1385 (ilust. p. ej. en C. Glaser, *Bibl*. 113, p. 20); la Pietá Rondanini (véase C. Tolnay, *Bibl*. 352); la Anunciación, Fr. 140, que vuelve al tipo ejemplificado por la tabla de Lorenzo Monaco en la Academia de Florencia (ya señalado por C. Tolnay en una conferencia que todavía no se ha publicado, que yo sepa); y la Pietá de la Catedral de Florencia. <<

[1] J. Wilde, *Bibl*. 403; véase *ídem, Bibl*. 401. <<

[2] Véase Thode, *Bibl*. 340, vol. II, pp. 288 ss. con referencias a todas las fuentes aquí aducidas. <<

[3] Vasari, *Bibl*. 366, vol. VI, p. 148; Frey, *Bibl*. 103, p. 365. En la Vida de Miguel Angel, *Bibl*. 366, vol. VII, p. 200 (Frey, *Bibl*. 103, p. 143), la altura se reduce incluso a nueve codos. <<

[4] Florencia, *Bibl.* Riccardiana, ms. Riccardiano 1854, fol. 128, publicado en G. Gaye, *Bibl.* 111, vol. II, 1840, p. 464. Debo agradecer al Señor A. Panella que haya comprobado la lectura del texto de Gaye. El error de Vasari puede explicarse por la errata de haber impreso un 5 en lugar de un 3. Tres por nueve codos, o 3 por 9,5 codos serían aproximadamente las dimensiones exactas. <<

[5] Hay que tener en cuenta que la ancha base con las cuatro cabezas de animales en los ángulos no es parte del bloque mismo, como señaló el autor, Mr. H. Arnasson, consiste en una pieza distinta de mármol. <<

[6] Vasari, *Bibl.* 366, vol. VI, p. 148; Frey, *Bibl.* 103, p. 365. <<

[7] Giovanni Cambi, *Istorie*, publicado en G. Gaye, *Bibl.* 111, *loc. cit.*, p. 464; véanse los dibujos Fr. 145 y Fr. 31, las proporciones del grupo son 1 : 2,5 en Fr. 31 y en el boceto izquierdo de Fr. 145, y 1 : 2,8 en el boceto derecho de Fr. 145. <<

[8] G. Gaye, *Bibl.* 111, *loc. cit.*, p. 98; G. Milanesi, *Bibl.* 216, p. 700. <<

[9] Vasari, *Bibl.* 366, vol. VI, p. 145: Frey, *Bibl.* 103, p. 368. Véase Bibl. 366, VII, p. 200; Frey, *Bibl.* 103, p. 143. Las copias de esta composición publicadas por A. E. Brinckmann, *Bibl.* 50, muestran unas proporciones de 1 : 2,5 aproximadamente. <<

[10] Esta interpretación fue sugerida por K. Frey, *Bibl.* 102, texto al Fr. 157, y es adoptada por F. Knapp, *Bibl.* 166, p. 166. <<

[1] Las ediciones que se reseñan en la bibliografía son las que realmente se han usado. Los autores conocidos, tales como los escritores clásicos y poetas como Shakespeare y Chaucer, han sido omitidos, excepto en los casos en que por alguna razón especial se haya usado una edición determinada. <<

ÍNDICE